

Goksøyr og Martens

– kunstneriske strategier i grensesnittet mellom teater og billedkunst

Av Lill Carin Jacobsen

**Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Oslo
Våren 2007**

FORORD

I de senere år har arbeidene til den norske kunstnerduoen Goksøyr og Martens i stor grad interessert meg fordi deres arbeider befinner seg i grensesnittet mellom teater og billedkunst. Duoen består av Camilla Martens og Toril Goksøyr, som står med ett bein i teatret og ett bein i billedkunsten. De har gjort seg bemerket nasjonalt og internasjonalt både innen teaterverden og innen kunstverden med sine produksjoner som befinner seg nettopp i dette grenselandet. Det er ikke åpenbart hvilke likheter og forskjeller som preger performancekunst, installasjonskunst og performanceteater, selv for oss som arbeider i feltet. Mitt utgangspunkt for denne oppgaven er derfor å tilegne meg en bredere innsikt i dette kryssingspunktet mellom teater og billedkunst, i møte med Goksøyr og Martens sine arbeider. Jeg ønsker å benytte anledningen til å takke alle som på ulike måter har vært til hjelp i arbeidet med denne oppgaven. Takk til min veileder Einar Pettersen for gode råd underveis i prosessen. Takk til Ina Blom for konstruktive innspill i startfasen. Takk til Toril Goksøyr og Camilla Martens for stor imøtekommenhet. Takk til Tone Hansen ved Khio for å bistå med et eksemplar av kunstmagasinet Frotté. Takk til Per Gunnar Tverbakk og Inghild Karlsen for velviljen de har vist. Takk til Lasse Næss ved arkivet i Norsk Kulturråd. Takk til Guro Redalen ved Nationaltheatrets arkiv, for teaterprogram og utlån av manus. Roy Knudsen ved Nationaltheatrets lydavdeling takkes for hjelp med tilgang til videodokumentasjon. Takk til Morgenbladet. Takk til kurator, Sissel Ree Schjønby ved Telenors kunstsamling. Takk til Lars-Erik Vollebæk for hjelp med korrekturlesning, gode kommentarer underveis og for ubetinget støtte under hele perioden.

Oslo, mai 2007
Lill Carin Jacobsen

Innholdsfortegnelse

INNLEDNING	1
1. Formål og problemstilling:	1
2. Presentasjon av Goksøyr og Martens:.....	3
3. Avklaringer og avgrensninger.....	7
DEL I TEORI OG METODE.....	9
1. Performance	9
1.1 Performancekunst og performativitet i kunsten.....	9
1.2 Performanceteater, teatralitet og dramaturgi	12
1.3 Installasjonskunst	15
2. Dramaturgi og dramaturgiske strategier.....	17
2.1 Tid	20
2.2 Rom	20
2.3 Kropp.....	21
2.4 Tekst (skriftlig og verbal).....	22
3. Genetisk tilnærming	22
3.1 To ulike institusjonspraksiser: billedkunst vs. teater	23
3.2 Politikk	25
3.3 Dokumentarisme	28
3.4 Publikumskontrakt	30
4. Metode.....	32
4.1 Det kvalitative forskningsintervju	32
4.2 De metodiske prosedyrene	32
4.3 Intervjuguiden	33
DEL II ANALYSE	37
1. Will you be there?	37
1.1 Analytisk beskrivelse:	37
1.2 Dramaturgisk analyse:	39
1.3 Genetisk analyse:.....	40
2. It would be nice to do something political.....	42
2.1 Analytisk beskrivelse	42
2.2 Dramaturgisk analyse	43
2.3 Genetisk analyse:.....	45
3. Askepott	47
3.1 Analytisk beskrivelse	47
3.2 Dramaturgisk analyse	50
3.3 Genetisk analyse:.....	51
DEL III KUNSTNERISKE STRATEGIER I GOKSØYR OG MARTENS ARBEIDER	54
1. Dramaturgisk analyse.....	54
1.1 Dramaturgiske strategier hos Goksøyr og Martens	54

1.2 Tid	54
1.3 Rom	56
1.4 Kropp	58
1.5 Tekst	60
2. Arbeidsprosessen/Genetiske studier	61
2.1 Verkenes tilkomsthistorie	61
2.2 Valg av to ulike arenaer – teater og billedkunst	63
2.3 Politikk	65
2.4 Dokumentarisme	68
2.5 Publikumskontrakt	69
DEL IV OPPSUMMERING	72
1. Kunstneriske strategier i Goksøyr og Martens arbeider	72
2. Verkenes tilkomsthistorie	74
3. Goksøyr og Martens kunstform - installasjonskunst, teater, performanceteater eller performancekunst?	76
APPENDIKS	80
1. Liste over produksjoner:	80
2. Bibliografi	81
2.2 Artikler, tidsskrifter, utstillingskataloger og teaterprogrammer:	83
2.2 Avisartikler:	84
2.3 Oppslagsverk	84
2.4 Web og offentlige dokumenter:	85
2.5 Manuskript:	85
2.6 Intervjuer:	85

Innledning

1. Formål og problemstilling:

Denne oppgaven tar sikte på å belyse feltet som oppstår når billedkunst og teater møtes. Kunst som befinner seg i dette skjæringspunktet blir ofte omtalt som performancekunst. Jeg ønsker i min oppgave, gjennom en analyse av Goksøyr og Martens sine arbeider, å kaste et lys over en slik grenseoverskridende kunstpraksis. Målet er å forsøke å gjøre grenseoppgangene på dette feltet litt klarere. Om Goksøyr og Martens sine arbeider kan merkelapper som konseptkunst, performancekunst, installasjoner og teater benyttes parallelt og om hverandre. Jeg ønsker å gå dypere inn i Goksøyr og Martens arbeider, og finne svar på hvilke dramaturgiske og kunstneriske strategier de selv benytter både i sin skapelsesprosess og i verkene som sådan, både bevisst og ubevisst. For å finne svar på hvilke kunstneriske strategier de benytter vil jeg foreta en analyse av tre arbeider; *Will you be there?*, *It would be nice to do something political*, og *Askepott*. Deretter vil jeg foreta en tredelt analyse. Den første delen består av en analytisk beskrivelse hvor jeg vil beskrive verkene. Dernest vil jeg foreta en dramaturgisk analyse, hvor jeg tar utgangspunkt i de dramaturgiske grunnelementene: tid, rom, kropp og tekst. Som i følge antologien *Dramaturgi – Forestillinger om teater* hvor førsteamanuensis i teatervitenskap ved NTNU Svein Gladsø¹ er en av medredaktørene, hevdes det at disse bestanddelene er de viktigste og mest grunnleggende elementene i en teaterprosess. Teatrets *når, hvor, hvem og hva*.² Dramaturgisk analyse er et etablert begrep i teatervitenskapen og er ofte brukt som et verktøy i analyse av scenekunst. Det er mange måter å utføre en dramaturgisk analyse på. De danske dramaturgene og teaterviterne Exe Christoffersen og Janek Szatkowski viser til noen av disse måter man kan angripe den dramaturgiske analysen på. Som regel baserer en dramaturgisk analyse seg på tre hovedformer: tekstanalyse som har dramateksten som objekt, realiseringsanalyse som tar for seg transformasjonen fra en gitt tekst til en teaterforestilling og forestillingsanalyse som har en konkret teaterforestilling som sitt objekt³. Jeg velger allikevel å få et litt annet utgangspunkt ved å først foreta en dramaturgisk analyse som konsentrerer seg om selve forestillingen/verket. Til slutt vil jeg foreta en genetisk analyse, hvor jeg fokuserer på verkenes tilblivelseshistorie. Denne fremgangsmåten kan på bakgrunn av Szatkowski sitt begrepsapparat sies å ha sitt utgangspunkt i først en forestillingsanalyse og deretter en realisasjonsanalyse. I den siste analysen ønsker jeg å finne

¹ Gjennom hele oppgaven når det refereres til Svein Gladsø menes denne antologien som har følgende forfattere og medredaktører: Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen.

² Gladsø, Svein (et al): *Dramaturgi - Forestillinger om teater*, Universitetsforlaget, Oslo, 2005. s. 192

³ Christoffersen, Exe: *Dramaturgisk Analyse – en antologi*, Christoffersen, Kjølnær, Szatkowski, Århus: Institutt for dramaturgi, 1989. s. 7 + 13-15

svar på hvilke metodiske strategier Goksøyr og Martens benytter seg av i sin arbeidsprosess, og med dette få et innblikk i tilblivelsesprosessen. Dette ønsker jeg å finne svar på gjennom kvalitative forskningsintervjuer med kunstnerne, hvor jeg vil forsøke å følge de tre verkenes tilkomst og utvikling fra de første idéskisser, og frem til det ferdige verket. I denne fasen har Ragnar Josephsons teorier omkring kunstverkets fødsel vært til stor inspirasjon.⁴ Selv om han utelukkende konsentrerer seg om eldre kunst, ser jeg ingen grunner til at hans teorier ikke kan la seg overføre på samtidens kunstpraksiser. Dette vil jeg komme til bake til senere i oppgaven. Jeg velger å benytte *genetisk analyse* som begrep på denne analysen fordi det er et nøytralt begrep som er anvendelig både i analyse av billedkunst og i performancerelaterte kunstarter.

I gjennom hele prosessen ønsker jeg å kaste lys over hvilke likheter og forskjeller som preger performancekunst, installasjonskunst og performanceteater. Ut fra dette ønsker jeg å se om Goksøyr og Martens arbeider knytter seg sterkest til en teater- eller billedkunstligtradisjon, og i så fall på hvilken måte. Selv definerer Goksøyr og Martens sine arbeider som politiske, teatrale og dokumentariske. Tema for oppgaven er grensesnittet mellom teater og kunst i Goksøyr og Martens sine arbeider, der de sentrale problemstillingene vil være å finne svar på følgende:

- 1- Hvordan kommer de dramaturgiske bestanddelene tid, rom, kropp og tekst til uttrykk i verkene *Will you be there?*, *It would be nice to do something political* og *Askepott*?
- 2- Hvilke metodologiske strategier benytter Goksøyr og Martens og hvordan ser tilblivelsesprosessen ut? - knyttet til deres tre arbeider.
- 3- Likheter og forskjeller mellom performancekunst, performanceteater og installasjonskunst sett i lys av Goksøyr og Martens sine arbeider.
- 4- Er en dramaturgisk og en genetisk analyse anvendbar og fruktbar i møte med de tre arbeidene til Goksøyr og Martens?

⁴ Josephson, Ragnar: *Konstverkets Födelse*, Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm, 1940.

Formålet med denne oppgaven er mangesidig. For det første mener jeg det er viktig for kunsthistorie som fag å følge med på, og å studere hvordan unge kunstnere jobber og tenker i dag. For det andre er det viktig at man finner og videreutvikler et språk for å uttrykke de kunstneriske prosesser og begivenheter som finner sted. Videre er det essensielt for faget å utvikle metoder og et begrepsapparat som er relevant å bruke i tverrkunstneriske praksiser som f.eks. performancekunst. Derfor ser jeg det som hensiktsmessig å låne begreper som *dramaturgi* fra teatervitenskapen. Det faller naturlig å benytte dette begrepet knyttet til performanceteater. Mindre opplagt blir det å bruke dramaturgisk analyse som tar utgangspunkt i *tid, rom, kropp* og *tekst*, knyttet til billedkunstlige praksiser. Jeg ønsker allikevel å se om dette er en fruktbar metode også i møte med performancekunst.⁵ Det ville jo være interessant om andre fagkretser, i dette tilfellet teatervitenskapen kan tilføre kunsthistorien teorier og et begrepsapparat som kan gi interessante perspektiver. Jeg vil også håpe at teatervitenskapen vil ha interesse av å se på hvilken grad installasjonskunsten kan knyttes til teaterpraksis, men også kartlegge hvilke elementer som skiller installasjonskunst fra for eksempel en teaterscenografi og eller performanceteater. Jeg vil konsentrere meg om Goksøyr og Martens sine arbeider, og se om en dramaturgisk analyse vil fungere som et analytisk verktøy knyttet til deres arbeider. På mange måter håper jeg at denne oppgaven kan kaste lys over forholdet mellom billedkunst og teater.

2. Presentasjon av Goksøyr og Martens⁶:

Toril Goksøyr (f. 1970) og Camilla Martens (f. 1969) har kjent hverandre siden de var 18 år gamle, til sammen utgjør de to performanceprosjektet Goksøyr og Martens. De har en samensatt bakgrunn. Begge er de utdannet skuespillere og billedkunstnere. Toril Goksøyr er utdannet ved The Desmond Jones School of Physical Theatre i London. Etter at hun var ferdig utdannet jobbet hun i fem år som skuespiller og regissør i blant annet friteatergruppen Panterbiffene. Toril hevder i et intervju i morgenbladet at denne friteatergruppen nærmet seg mer og mer et språk som lignet på billedkunstens, og videre sier hun hvordan hun savnet en diskusjon om hva teatret er.⁷ Camilla Martens er utdannet ved skuespillerlinjen ved Statens Teaterhøgskolen i Oslo. Hun jobbet som skuespiller i en rekke filmer som blant annet *Kjærlighetens kjøtere* av Hans Petter Moland og Sigve Endresens *Byttinger*. De søkte begge på Statens Kunstakademiet i Oslo i 1997. Der dannet de performanceprosjektet

⁵ Det finnes få etablerte verktøy i kunsthistoriefaget som er spesielt velegnet for analyse av performancekunst

⁶ Kildene er basert på avisartikler (se bibliografi) samt intervju med kunstnerne

⁷ Vik, Siss: *Nesten sann iscenesettelse*, Morgenbladet, 19.07.02

Goksøyr/Martens Salong. Siden den gang har de jobbet sammen og produsert verker både for teaterscenen og billedkunstscenen. I 2001 avsluttet de sin billedkunstuddannelse ved Statens Kunstakademi. Navnet Salong er i følge Goksøyr og Martens inspirert av kunst-salongene som fantes i Europa ved forrige århundreskifte. Salongene ble holdt i private hjem hvor kunstnere ble invitert til å holde konserter, lese teatertekster eller vise frem billedkunst for en kunstnerisk eller intellektuell krets.⁸

Arbeidene Goksøyr og Martens gjorde mens de fremdeles gikk på Akademiet ble ofte presentert i gallerier eller utendørs, og involverte ofte mange mennesker. Disse produksjonene ble gjerne fremstilt som store tablåer og ble gjerne bare spilt en gang. Et eksempel på dette er performansen *Hva må gjøres?* som ble vist i 1998 på Christiania Torg utenfor UKS⁹ i Oslo. Torget var gjort om til en skog bestående av masse små grantrær, og det ble iscenesatt en nyhetsreportasje som om den var gjort i en skog i Kosovo. En gammel og sliten buss kjørte inn på plassen og 30 flyktninger fra Kosovo, ble geleidet ut. Goksøyr og Martens var tv-reportere ikledd hvite boblejakker og ”stylet” som effektive journalister fra CNN eller liknende. De var i ferd med å lage en ”live” nyhetsreportasje om asylsøkere i Norge. Store lyskastere og tv-kameraer dokumenterte når Goksøyr og Martens leste opp en tekst over høytalerne som omhandlet det faktum at 13 millioner mennesker er på flukt verden over, som følge av krig og forfølgelse. Det ble spilt heftig popmusikk, journalistene intervjuet, spiste julegrøt og sang en allsang med flyktningene. Publikum kunne stå ute i kulda, bokstavlig talt stilt ansikt til ansikt med flyktningene, eller gå inn i galleriet hvor tv-overføringen ble vist direkte på storskjerm. Man kunne også få en drink mens man så på innslaget. Hele performansen ble avsluttet med fyrverkeri. En viktig faktor ved denne produksjonen var at den ble vist under Kosovo-krigen da NATO gikk til militær aksjon mot Serbia og Montenegro.¹⁰ Året etterpå viste Goksøyr og Martens verket *Den store premieren* på Museet for Samtidskunst, der en av Norges fremste skuespillere, Wenche Foss, leste fra sin egen selvbiografi. Teksten handlet om den anerkjente skuespillerinnens begravelse.

Den første produksjonen etter endt utdannelse var forestillingen *Will you be there?* som ble vist 7. desember 2001 på Kunstnernes Hus i Oslo. Goksøyr og Martens tok utgangspunkt i drapet på Benjamin Hermansen som skjedde på Holmlia i Oslo, der tre ungdommer fra det

⁸ Lund, Elise: ”Biografi av Goksøyr/Martens SALONG”, *National – vår 2002* (Nationaltheatrets tidsskrift)

⁹ Unge Kunstneres Samfunn

¹⁰ Vik, Siss: *Nesten sann iscenesettelse*, Morgenbladet, 19.07.02 og Brandtzæg, Kari J.: ”Scener fra virkeligheten”, *Kunst*, nr. 2, 2002, og Workshop/ Åpen prøve: Norsk skuespillersenter, 6. desember, 2006

nynazistiske miljøet ble tiltalt. Performansen ble vist når rettsaken mot disse ungdommene pågikk i Oslo Tingrett. Året etter, i 2002 viste Goksøyr og Martens teaterforestillingen *Biografi* på hovedscenen på Nasjonalteateret. Der lengselen etter anerkjennelse står som et sentralt tema. I fortellingen er det fire historier som løper parallelt: En dokumentarisk historie, en fiktiv historie, en klassisk teaterforestilling og en musikalsk historie. Kjendisjournalister som Synnøve Svabø spilte seg selv og gjorde intervjuer med skuespilleren Mona Tandberg. Alle historiene dreier seg om menneskets trang til å bli beundret, bekreftet, anerkjent og hyllet. Handlingen var også rettet mot berømmelsens aller største fiende: Å bli visket ut og glemt.¹¹ Det samme året viste de også verket *It would be nice to do something political* på galleri Showcase i Hamburg. Verket ble senere også vist på Avignon- festivalen sommeren 2004, den største teaterfestivalen i Europa, og på kunstbiennalen i Beograd, October Salon i 2006¹².

Prosjektet *Folk på Bolga* ble utført for Kunst i Nordland (Nordland Fylkeskommune), sommeren 2003. Utgangspunktet for verket var situasjonen for øy-samfunnet Bolga i Meløy kommune, på Helgelandskysten i Nordland, hvor det er 130 fastboende mennesker. Kunstnerne foretok en rekke intervjuer med menneskene i dette lille lokalsamfunnet, hvor innbyggerne beskrev sitt eget sted. Utstillingen foregikk i to faser. Første fase bestod i en utstilling i samfunnshuset på Bolga sommeren 2003, der en serie fotografier viser folk på Bolga som blir instruert av kunstnerne til å spille rollene som seg selv. En teaterforestilling ble også vist i denne sammenheng. Den hadde tittelen ”Trollet og fiskerjenta” og ble fremført av barn på Bolga. Barna lagde kostymer og scenografi selv, i en oppsetning hvor de er tildelt roller som er typisk for nordnorske eventyr; troll, fiskere og fugler. Den andre fasen av prosjektet ”Folk på Bolga” ble vist i Fotogalleriet i Oslo høsten 2003, og bestod av fotografier av barna i arbeid med teaterforestillingen ”Trollet og fiskerjenta” og et videoarbeid hvor fiskere fra Bolga i tre generasjoner, en 80-åring, en 45 år gammel mann og en gutt på 16 år snakket om fiskerens fremtid på øya.¹³

¹¹ Indahl, Grete: Setter teatret på spill, 23.02.02, og Kristiansen, Sol: ”Biografi” har premiere 20. februar, Aftenposten Aften, 14.02.02, og Nilsson, Linda Lund: Svabø til Scenen, Dagbladet, 11.02.02, og Rygg, Elisabeth: Gøyalt stunt-teater, Aftenposten, 22.02.02

¹² René Block var kurator på denne biennalen 47th October Salon 2006 som hadde tittel Art, Life & Confusion. Kim Hiorthøy, Matias Faldbakken og Vibeke Tandberg var også representert fra Norge.

¹³ Brandtzæg, Kari J.: Bilder fra Bolga, www.kunstinordland.no, 2003, og Moe, Jon Refsdal: Søsken på Guds jord, www.kunstkritikk.no, 17.10.03, og Kokkin, Jan: Slapp dokumentasjon, Morgenbladet, 17.10.03

Verket *Bed piece* ble vist i 2003 som en del av riksutstillingenes utstilling *Kunst til Folket*. Dette var en parafrase over ”Bed in for peace” med John Lennon og Yoko Ono som under Vietnamkrigen i 1969 i to uker oppholdt seg i en hotellseng og demonstrerte for fred, med media tilstede. I Goksøyr og Martens sin *Bed Piece* var Lennon og Ono erstattet av George W. Bush og daværende forsvarsminister Kristin Krohn Devold som ble spilt av politisk aktiv ungdom¹⁴ med karikerte masker av de to politikerne. Fra sengen skulle ungdommene lage en politisk veggavis. De hadde med seg en medhjelper, en liten hånddukke som fremstilte Kjell Magne Bondevik. Bak sengen var veggavisen plassert, der ungdommene fikk ytre sine meninger. Dette verket ble også vist på teaterfestivalen F.I.N.D. (Festival for International New Drama) på Schaubüne i Berlin.¹⁵

Etter performansen *Bed piece* foretok kunstnerne et navnbytte fra G/M Salong til Goksøyr og Martens. Sett fra et kvinnepolitisk ståsted har dette navnbyttet vært svært viktig for dem i følge Toril.¹⁶ Hun begrunner dette utsagnet med at menn oftere enn kvinner bruker sine etternavn, og at kvinner oftere gjemmer seg bak et annet navn. Jeg vil konsekvent bruke navnet Goksøyr og Martens igjennom hele denne oppgaven, selv på de tidlige verkene. Dette gjør jeg fordi navnskifte har forgått i en vag overgangsfase. Det er dermed vanskelig å tidfeste dette skiftet helt presist.¹⁷ Fra og med *Askepott*-forestillingen brukes navnet Goksøyr og Martens konsekvent¹⁸. Teaterforestillingen *Askepott* ble vist på Torshovteatret i Oslo 2004, hvor drømmen om tilhørighet og kjærlighet var sentral. *Askepott* ble spilt av en Marte Wexelsen Goksøyr som har Downs syndrom, og er Toril sin søster. Etter dette ble de videre engasjert av Eirik Stubø, teatersjefen ved Nationaltheateret, til å sette opp *Villanden* av Henrik Ibsen. Denne forestillingen ble spilt i september og oktober 2006 på Torshovteatret som en del av markeringen av Ibsenåret 2006.¹⁹ Året etter, i 2007 ble det offentliggjort at kunstnerne var valgt ut til å representere Norge på Venezia biennalen med verket *It would be nice to do something political*²⁰.

¹⁴ Representantene var fra Rød Ungdom, Attac og Sosialistisk Ungdom.

¹⁵ Korslund, Kjetil: ”Kunst til folket – Riksutstillinger 50 år”, *Kunst*, nr. 4, 2003, og Tretvoll, Halvor Finess, ”Kunst for politikken skyld?”, *Ny Tid*, 13.09.03, og Tønder, Finn Bjørn, ”Lille Kjell Magne til folket”, *Bergens Tidene*, 05.08.03

¹⁶ Intervju med Toril Goksøyr 9. februar, 2007, s. 2

¹⁷ Kunstnerne hadde selv problemer med å tidfeste dette skifte presist. Det er først under forestillingen *Askepott* at navnet Goksøyr og Martens brukes konsekvent i pressemeldinger, teaterprogram og i avisintervjuer.

¹⁸ Også skrevet som Goksøyr & Martens

¹⁹ Ibsenåret 2006 var en minnemarkering over at det var 100 år siden Henrik Ibsen døde, initiert av Kulturdepartementet

²⁰ René Block kurator for den Nordisk Paviljongen

3. Avklaringer og avgrensninger

Når man skal dokumentere og referere til performancekunst står man ovenfor en stor utfordring. Dens flyktige karakter er essensen ved det kunstneriske uttrykket. Debatten om hvordan man best dokumenterer "live art" er ikke et tema for diskusjon i min oppgave. Men det er allikevel viktig å påpeke at når man skal beskrive og presentere et performanceverk som tekst og med enkelte supplerende fotografier, kan man på ingen måte yte rettferdighet ovenfor det opprinnelige kunstuttrykket. Utrykket har fått en helt ny form, og at man mister noe essensielt på den veien er åpenbart. Jeg vil sitere den kjente amerikanske performancekunstneren Laurie Anderson som hevder at det å fremstille performancekunst som tekst og bilder blir en øvelse for fantasien²¹. Dette fordi performancekunst er en opplevelse knyttet til ett øyeblikk. Ved å vise bilder og evt. video vil man kun klare å antyde det opprinnelige uttrykket. Det er viktig å være klar over dette problematiske feltet når man leser om denne type performative arbeider.

Knyttet til analysene av verket *It would be nice to do something political* er det også viktig å presisere at mitt utgangspunkt er visningen ved Galleri Showcase i Hamburg i 2002, der verket ble vist for første gang. Verket har etter dette ellers blitt vist ved teaterfestivalen i Avignon i 2004 og på kunstbiennalen October Salog i Beograd, 2006. Ellers vil jeg gjennom oppgaven benytte nøytrale begrep som verk, produksjon og forestilling når jeg refererer til deres arbeider. Det er først i diskusjonsdelen og oppsummeringen av oppgaven at jeg vil forsøke å nærme meg en klarhet knyttet til om Goksøyr og Martens sine arbeider kan kalles performancekunst, installasjonskunst, performanceteater eller teater.

Kildebruken i denne studien baserer seg på fotodokumentasjon og videodokumentasjon av Goksøyr og Martens sine verker. Utlånt fra kunstnerens private arkiver samt Nationaltheatrets arkiv. Ellers har jeg basert undersøkelsen på en rekke skriftlige kilder som anmeldelser, pressemeldinger, avisomtaler, avisintervjuer og artikler. Søknader, prosjektbeskrivelser, tilslagsdokumenter om pengebevilgninger og andre offentlige dokumenter har, spesielt knyttet til Norsk Kulturråd, vært sentrale kilder. Samtidig blir intervjuene og samtalene med kunstnerne viet en sentral plass. I tillegg til dette har jeg også intervjuet oppdragsgivere knyttet til de tre produksjonene.

²¹ Goldberg, Rose Lee, *Performance Art – Live art since the 60s*, Thames and Hudson, London 1998 s. 6

Gjennom å belyse Goksøyr og Martens sin kunstpraksis vil jeg diskutere likheter og forskjeller som preger kunstformene og kunstpraksisene; teater og billedkunst. Spesielt vil det være nødvendig å komme inn på likheter og forskjeller mellom på den ene siden performancekunst, performativ kunst, installasjonskunst og det performative innen billedkunsten og på den andre siden performanceteater, eksperimentell scenekunst og teatralitet. Her vil jeg på den ene siden støtte meg på kunsthistorikere som Rose Lee Goldberg, Henry M. Sayre, Nicolas de Oliveira, Julie H. Reiss og Nicolas Bourriaud. Og på den andre siden professor i teatervitenskap Josette Féral og Marvin Carlson, i tillegg til dette har antologien *Dramaturgi*, der blant annet Svein Gladsø er redaktør, spilt en sentral rolle. Hovedfagsavhandlingen til Tina Elizabeth Rigby Hanssen fra 2004, *Fra performance til installasjon – en diskusjon av Mona Hatoums installasjonskunst i lys av tidligere performancearbeid*, har vært en viktig kilde i min behandling av temaet performancekunst vs. installasjonskunst. Ellers ser jeg meg nødt til å presisere at denne oppgaven allikevel ikke har som mål å være en ren teoretisk avhandling, der kunstteorien sitter i førersetet. Oppgavens rammer tillater ikke en slik dyptgående teoretisk fordypning. Min agenda er å rette søkelyset Goksøyr og Martens og sette deres arbeider i fokus. For å oppnå dette tar jeg utgangspunkt i en abduktiv metode, der teori og empiri brukes parallelt.

DEL I Teori og metode

1. Performance

Performancebegrepet er meget omfattende. Professor i performancestudier ved New York University, Richard Schechner, gir oss en særdeles vid definisjon av begrepet. Han bruker begrepet performance oversatt som opptreden, fremvisning eller oppvisning. Det kan romme alle performative sjangere, alt fra lek, dans, ritualer, sport, tv-show, happenings, teater etc.²² Jeg vil konsentrere meg om performancekunst. Og dermed fokusere på performancebegrepet knyttet til hvordan det brukes knyttet til kunsten. Jeg vil i denne sammenheng også berøre diskursen omkring det performative i kunsten.

1.1 Performancekunst og performativitet i kunsten

Performancekunst som begrep ble først brukt på 70-tallet for å beskrive en rekke eksperimentelle tendenser innen kunsten. Når performancekunsten skal forklares starter mange teoretikere med å referere til 70-tallets avantgarde-eksperimenter og videre påpeker de at det var på 1970-tallet at performancekunsten oppstod. De kunstneriske eksperimentene var mange i denne perioden og dette gjorde sitt til at mange kunstnere trodde de oppfant en helt ny eksperimenterende kunstform. I følge den amerikanske performance kunstneren Laurie Anderson fikk denne nye og eksperimenterende kunstformen det litt ”uklare navnet” Performancekunst. Hun påpeker hvordan denne nye hybride kunstformen vred seg unna alle forsøk på definisjoner og kategorier.²³ At slike performative eksperimenter var nye på 70-tallet har senere blitt tilbakevist. Som fenomen kan performancekunsten i følge Rose Lee Goldberg sies å ha sine røtter tilbake til futuristene i Italia på begynnelsen av 1900 tallet. Goldbergs forståelse av performancekunsten har så å si stått ubestridt siden slutten av 70-tallet. RoseLee Goldbergs definisjon av begrepet presentert i boken *Performance Art From Futurism to the Present*, kom ut for første gang i 1979 under tittelen *Live Art 1909 to the present*. Hun bruker begrepet performancekunst om den kunstform som kunstnere bruker når de uttrykker sine ideer ”live”. Hun hevder at en presis definisjon utover denne forklaringen er umulig. Dette begrunner hun med å trekke frem hvor sentral performancekunsten har vært for avantgardens historie. Når en skole/retning innen kunsten har blitt akseptert har kunstnere ofte tydd til performancekunsten for å bryte ned de etablerte kategoriene og dermed indikerer helt nye retninger. Goldberg knytter dermed performancekunsten til avantgardebevegelsen. Dette understreker hun ytterligere ved å hevde at det er et åpent medium. Kunstnere som er lei av

²² Schechner, Richard: *Performance Theory*, Routledge, London/NewYork, 1994, s. XVIII

²³ Goldberg, op.cit. s. 6

begrensningene i de etablerte kunstformene, tyr i følge Goldberg gjerne til performancekunsten for å sprengre de etablerte grensene. Dermed fremsår denne formen for kunst som anarkistisk og umulig å definere presist, rent bortsett fra det enkle faktum at det er ”live art by artists”. Enhver strengere definisjon blir umulig i følge Goldberg.

Performancekunst er alt fra litteratur, poesi, teater, musikk, dans, arkitektur, maleri, video, film etc, og enhver kombinasjon av disse. Hun hevder videre at ingen annen form for kunstnerisk uttrykk har så grenseløse rammer fordi enhver kunstner definerer sin egen form.

“The history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established forms, and determined to take their art directly to the public. For this reason its base has always been anarchic. By its very nature, performance defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is live art by artists. Any stricter definition would immediately negate the possibility of performance itself. For it draws freely on any number of disciplines and media for material – literature, poetry, theatre, music, dance, architecture and painting, as well as video, film, slides and narrative – deploying them in any combination. Indeed, no other artistic form of expression has such a boundless manifesto, since each performer makes his or her own definition in the very process and manner of execution.”²⁴

Når Goldberg her bruker betegnelsen ”live art by artists” er det viktig å klargjøre hva som ligger i kunstnerbegrepet. Altså, en kunstner er i denne sammenheng en person som har en verdiladet intensjon bak verket som skapes. Videre skiller Goldberg mellom teater og performancekunst ved at kunstneren selv er aktøren i performancekunst og hvordan det sjelden er skuespillere som agerer slik som i teatret. Videre påpeker hun at det sjelden er en tradisjonell handling eller narrativ struktur i performancekunst slik som det er i teatret. Lengden på en performancefremførelse varierer og det samme gjør spontaniteten, den kan være improvisert eller ha hatt en prøvetid på flere måneder.

Det har vært gjort andre forsøk på å gripe essensen av av performancekunst og hva som er det performative elementet i kunsten. I denne diskursen har Henry M. Sayre spilt en viktig rolle med sin bok *The Object of performance*, hvor hans agenda er å påpeke de sentrale retningene hva angår den amerikanske avantgarden, slik den har utviklet seg siden 70-tallet. Han hevder at med konseptkunsten og performancekunsten på 70-tallet skjedde et skifte i fokus: kunsten som aktivitet vektlegges fremfor kunsten som objekt. Man fokuserer vekk fra kunstverk som

²⁴ Goldberg, Rose Lee: *Performance Art - from futurism to the present*, Harry N. Abrams, New York 1988.s. 9

objektet og mot publikum og deres kunstopplevelse.²⁵ Et viktig element i Sayres argumentasjon er å hevde at 70-tallets kunst kan karakteriseres ved et skifte i holdningen til publikum fremfor en faktisk forandring i form eller innhold. Konsekvensene dette medfører er i følge Sayre at kunsten blir mer sosialt orientert, ikke så selvhøytidelig og vanskelig tilgjengelig. Formen er i mye større grad åpen og publikum kan bygge sin egen forståelse. Det er også tendenser Nicolas Bourriaud legger til grunn i sin utforming av den relasjonelle estetikken.

Michael Fried ønsker i sitt essay fra 1967 "Art and Objecthood" å undersøke de estetiske forholdene han finner i den postmoderne kunsten, spesielt representert ved minimalistisk kunst som han kaller bokstavlig kunst (literalist art). Det har blitt hevdet at Fried er en av de siste som retter et så kraftfullt angrep på den postmoderne kunsten. Fried er nådeløs i sin kritikk av minimalistisk kunst, han mener at denne typen kunst degraderer kunsten fordi den nærmer seg teatrets tilstand. Bokstavligheten refererer til det nærværet i minimalistisk kunst, at verkene ikke er, eller refererer til noe annet, en det du ser og at det ikke finnes noe symbolsk nivå. Kunstverket skapes altså i betrakterens omgang med det, det har ingen mening i seg selv.²⁶ Det er opplevelsen som objekt, hvor betrakteren er inkludert, som er utgangspunktet for "det teatrale". Begrepet teatralitet er meget negativt ladet hos Fried.

"...theatre and theatricality are at war to day, not simply with modernist painting, but with art as such... Art degenerates as it approaches the condition of theatre"²⁷

Fried hevder videre at kunsten korrumpes og perverteres av teatret. Bokstavlig kunst har de samme kvalitetene som performancekunst²⁸. Den bokstavelige kunsten var i følge Fried bare en ny teater sjanger.

"...the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre; and theatre is now the negation of art"²⁹

²⁵ Sayre, Henry M: *The Object of performance: the American avant-garde since 1970*, University of Chicago Press, Chicago 1989.s. 6

²⁶ En fenomenologiske tilnærming (# verden slik den er)

²⁷ Fried, Michael: "Art and objecthood" i AIT, USA 2003 s. 843

²⁸ Fried bruker ikke begrepet performanceart i essayet "Art and objecthood"

²⁹ Ibid s. 838

Teater er avhengig av et publikum, i følge Fried. Maleriet på den andre side vender ryggen til betrakteren. Både Sayre og Fried utforsker kunst som opplevelse og aktivitet. En utvikling som Sayre betegner som meget positiv men Fried karakteriserer det som en skandaløs utvikling. Frieds hovedspørsmål forblir hvordan kan vi redde modernismen fra trusselen fra avantgarden. Sayre på sin side hilser den postmoderne tradisjonen som Fried angriper hjertelig velkommen. I følge Sayre er essayet til Fried en av de tidligste tekstene som undersøkte de estetiske forholdene i performancekunsten.³⁰ Sayre stiller seg med dette i køen av Fried kritikere. Han påpeker hvordan Fried hevder at minimalistisk kunst er ”ufullstendig” uten publikum og fullføres når publikum er tilstede og engasjert. Poenget til Sayre er at den avantgardistiske kunsten aldri kan fullføres eller gjøres fullstendig. Den er alltid i prosess og aldri determinert og endelig.

Utrykket Performativitet brukes også av kunsthistorikeren Amelia Jones. Hun gir Jackson Pollocks malerstrategier betegnelsen ”the Pollockian performative”. Den abstrakte ekspresjonisten Pollock har av mange blitt sett på som en viktig foregangsmann for den fysiske, prosessorienterte kunsten på 60- og 70-tallet. Jones viser til fotografier og filmer som viser kunstneren som står over eller oppå de enorme lerretene og utøver en teatralisk og fysisk handling, i det han heller, drypper og skvetter fargen på lerretene. Det er nettopp disse bildene av malerakten som presenterer kunst som performance, i følge Jones. Det er nettopp denne forestillingen om kunst som aktivitet fremfor kunst som objekt som er bakgrunnen for det performative i kunsten, slik jeg ønsker å bruke det i denne oppgaven.

1.2 Performanceteater, teatralitet og dramaturgi

Det tradisjonelle teatret har generelt sett vært interessert i en dramatisk hendelse som spilles av en skuespiller. I performancekunsten har man som vi har vært inne på tidligere vært opptatt av egen kropp, spesifikke opplevelser og ikke karakterer skapt av andre, slik som ved teatret. Den typiske performancekunsten er ofte solo-kunst hvor den individuelle kroppen er i sentrum for den performative aktiviteten. Den anerkjente og godt refererte definisjonen på hva som er teater i vår kultur hentes ofte fra den amerikanske teaterkritikeren Eric Bentley:

”A spiller B mens C ser på”³¹

³⁰ Sayre, op.cit. s. 6

³¹ Bentley, Eric: *The Life of the Drama*, Methuen, London, 1965, s. 150

En slik definisjon på teater forutsetter A) en skuespiller B) en karakter C) et publikum. Mye teater utfordrer denne definisjonen, hva kaller man et slikt eksperimenterende teater? Begrepet scenekunst blir i norsk sammenheng i stor grad brukt når man skal snakke om et teater hvor grensene utforskes og utvides. Dette er et meget upresist og vidt begrep som rommer all kunst som foregår på en scene i vid forstand og lar seg ikke skille fra for eksempel et begrep som performancekunst. Disse to begrepene leser jeg synonymt. RoseLee Goldberg bruker et annet begrep på disse tendensene. Hun trekker frem performative avantgarde eksperimenter på 60- og 70-tallet og påpeker at de virket som magneter på folk fra teatermiljøet som ønsket å bryte med det tradisjonelle psykologisk-realistiske teatret. I denne perioden var det en kraftig oppsving av alternative teatergrupper i New York og Goldberg bruker begrepet ”performance-kunst teater”³² om disse gruppene. Hun påpeker at denne kunstformen ikke har noe som helst til felles med den teatrale basisen, fordi det ikke eksisterte manus. Altså ingen tekst, ingen handling, ingen regissør, og viktigst av alt, ingen skuespillere³³. ”Performance-kunst teater” virker som et nokså tungvint begrep, når vi i dag snakker om slike alternative og eksperimentelle teaterforestillinger. På den ene siden er performancekunst et så vidt begrep at det virker upresist når man skal diskutere slike begivenheter. Det faller mer naturlig i denne sammenheng å snakke om performanceteater. Begrepet performance-teater er knyttet til 50- og 60-tallets happenings i følge professor i teatervitenskap Marvin Carlson. Han peker på at det var Timothy Wiles som foreslo begrepet ”performance-theatre”³⁴ når han søkte etter en deskriptiv term for å karakterisere en slik ikke-tradisjonell aktivitet. Det er nettopp en slik forståelsesmåte jeg vil legge til grunn i denne avhandlingen. Performancekunst som en sekkebetegnelse for alle performative eksperimenter utført ”live by artist” og begrepet rommer dermed underkategorier som performancedans, performanceteater etc. Performanceteater forstås i denne sammenheng derfor som én av mange former for performancekunst. Jeg vil videre støtte meg på Svein Gladsø som hevder at performanceteater bruker mange av de samme virkemidlene som performancekunsten, men forholder seg mer eksplisitt i sin undersøkelse av teatrale konvensjoner som fiksjonsskapning, skuespillere og scenerom.³⁵

Det er viktig å klargjøre et skille mellom to sentrale begreper i denne sammenheng. Skille mellom begrepene performativitet og teatralitet. Performativitet kan sies å være et mye videre

³² Goldberg, Rose Lee, *Performance Art – Live art since the 60s*, Thames and Hudson, London 1998 s. 64

³³ Ibid s. 64

³⁴ Carlson, Marvin: *Performance: a critical introduction*, Routledge, London/NewYork 1996, s. 107

³⁵ Gladsø, Svein (et al): *Dramaturgi - Forestillinger om teater*, Universitetsforlaget, 2005s. 147

begrep enn teatralitetsbegrepet. Performativiteten i kunsten har sjelden noen forbindelse til teatret. På folkemunne snakker man ofte om teatralitet som en motsetning til noe oppriktig og ærlig. At noe er teatralt er ensbetydet med at det er tilgjort og falskt. Knyttet til teatret blir teatralitets begrepet brukt i forbindelse med teatermodernistenes leting etter teatrets egenart, det oppstod derfor en ny interesse for ikke-europeiske teaterformer. Teater som vektla riter og det rituelle. Historiske teaterformer fikk også en ny interesse, det være seg gjøgleri, Commedia dell'arte, Shakespeare og eller f.eks mime. Det ble viktig å markere avstanden til realismen og naturalismens forsøk på å etterlikne virkeligheten. Den Russiske teatermannen Stanislavskijs viktigste mål var å få publikum til å glemme at de var i teatret. Det teatrale teatret var stikk i strid med dette opptatt av at tilskueren aldri glemte at de var i teatret. Teatrets virkemidler og ikke minst skuespilleren ble dermed det essensielle for teatraliteten.

”Teatraliteten ble betraktet som en egenskap ved skuespilleren og teatret”³⁶

Den alminnelige oppfattelsen av teatralitet er ofte knyttet til skuespilleren. Josette Féral påpeker at skuespilleren ikke er det eneste grunnlaget for teatraliteten. For at noe skal kunne kalles teatralt må to ting være tilstede ifølge Féral. ”Et rom hvor noe hender, eller hvor det finnes et bestemt forhold mellom forskjellige objekter eller handlinger, og en tilskuer”³⁷. Videre påpeker hun hvordan tilskueren er det viktigste elementet for teatraliteten. Det må være en tilskuer som identifiserer teatraliteten, enten via forhåndskunnskap, at vedkommende vet at det man skal se er teater, eller via identifiserbare tegn. Med denne forståelsen av teatralitet er det skuespilleren som inne i sitt hode skaper teatraliteten. Skulle hun gi en kort definisjon av teatralitetsbegrepet ville den lyde slik i følge henne selv; ”Teatralitet består i å koble ting sammen på en ny måte slik at man blir tvunget til å se annerledes på det.”³⁸ Hun tillegger raskt at dette blir for generelt og derfor lett kan misforstås. Hun utdyper derfor nærmere: vi setter ting i sammenheng hele tiden men det medfører jo ikke riktighet at vi alltid teatraliserer. Dermed legger Féral til et tilleggskriterium. Det er at det skal være en som utfører den teatrale prosessen. Det kan være en skuespiller, men trenger ikke å være det. Det kan i prinsippet være hvem som helst.

³⁶ Ibid s. 123

³⁷ Féral, Josette: ”Teatralitet, En undersøkelse av det teatrale språkets egenart”, *3t – Tidsskrift for teori og teater*, nr. 2, Bergen, 1997

³⁸ ibid, s. 2

Når Féral snakker om performancekunst og teatralitet påpeker hun hvordan man i performancekunst ofte må forholde seg til noe reelt på scenen som kaster en tilbake til virkeligheten, og teatraliteten blir borte. Hun hevder at performancekunsten alltid har balansert på grensene til teatraliteten, men at man finner mye mindre teatralitet i performancekunst enn i teatret. Hun hevder også at i performancekunsten vises den teatraliteten som teatret forsøker å skjule. Man finner spor av teatralitet i dans, performancekunst, billedkunst etc. Det som gjør teater til det det er, er at disse strategiene brukes mer bevisst i følge Féral.

1. 3 Installasjonskunst

I antologien *Installation Art* brukes begrepet installasjoner på følgende måte:

”a kind of art making which rejects concentration on one object in favor of a consideration of the relationships between a number of elements or of the interaction between things and their contexts.”³⁹

Installasjonsmediet beskrives dermed som en kunstform hvor forholdet mellom en rekke elementer, eller en interaksjon mellom ting og deres kontekst vektlegges. Videre poengteres det i denne antologien at installasjon er en hybriddisiplin hvor opphavet både er fra arkitektur og performancekunst, og hvordan installasjonskunsten krysser de ulike disiplinenes grenser i samtidskunsten.⁴⁰ På det uformelle plan og i daglig tale brukes ofte begrepet installasjonskunst gjerne om kunst som er satt sammen av tredimensjonale objekter og montert i et rom, for å gi gjenstandene eller rommet nytt innhold. Jeg ser ikke noe motsetning mellom disse måtene å bruke begrep på og vil dermed støtte meg på begge disse forståelsesmåtene når jeg benytter begrepet. Det er ikke hensiktsmessig i denne oppgaven å gi noen videre utredning om installasjonskunstens historie. Dette på grunn av den relativt unge alderen på kunstsjangeren, og på grunn av oppgavens begrensede omfang. Jeg ønsker imidlertid å sette fokus på grensesnittet mellom performancekunst og installasjonskunst. Et skille jeg i likhet med Tina Elisabeth Rigby Hansen primært vil trekke ved tilskuerens rolle. Hun vektlegger hvordan betrakteren i møte med installasjonskunsten ofte er hovedaktøren i verket. Betrakteren har ofte stor handlefrihet ovenfor verket. Denne påstanden begrunner hun med at tilskueren på den ene siden kan komme og gå når de måtte ønske, uten at dette

³⁹ Oliveira, Nicolas de: *Installation Art*, Thames and Hudson, 1994 s. 8

⁴⁰ Ibid s. 7

nødvendigvis forringer opplevelsen av verket. En slik publikumskontrakt⁴¹ som verket inngår med betrakteren er mer åpen, og man trenger ikke å være tilstede fra begynnelse til slutt. Denne handlefriheten ytrer seg også på det indre plan, ved at tilskueren selv kan bestemme hvor dypt inn i verket han eller hun vil gå. Man kan selv velge hvilke sider av verket man vil utforske. Dermed kan man hevde at det refleksive nivået forskyves.⁴² Det oppstår dermed en dialog mellom tilskueren og hele rommet i seg selv med hele sitt innhold, en dialog enhver betrakter selv styrer, noe som gjør vedkommende til hovedaktøren i denne prosessen. Installasjonskunsten inviterer betrakteren inn i en relasjon med kunstverket, som på denne måten er med på både å skape, å produsere og dermed også å fullføre verket. Den amerikanske kunsthistorikeren Julia H. Reiss beskriver nettopp denne tendensen i sin bok *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art* hvor hun trekker frem dette karakteristiske trekket ved installasjoner, at betrakteren får en fremtredende posisjon, og videre hvordan han eller hun kan være den som skaper mening og kompletterer verket. Hun påpeker også hvordan installasjoner skapes på stedet og hvordan installasjonskunsten oppstod som en radikal kunstform som kun ble vist på alternative visningssteder for kunst og at det først er de senere år denne kunstformen har blitt mainstream kunst på museer og i gallerier⁴³. Hun etablerer installasjonskunst som en autonom sjanger, men samtidig hevder hun at denne selvstendige sjangeren oppstod på bakgrunn av blant annet Allen Kaprows *enviroments* på 50-tallet, minimalismen og performancekunsten.

I performancekunsten presenteres publikum ofte for en handling, hvor det virkelige livet i større eller mindre grad trekkes inn gjennom bruken av kunstnerens kropp. Som tilskuer inviteres mann til å se på denne handlingen. I en slik kunstproduksjon snakker man ofte om tilskuerdeltakelse og i hvilken grad tilskuerne deltar, når man beskriver forholdet mellom aktør og tilskuer. I dette ligger det at betrakteren i enkelte partier under eller i løpet av performansen er bidragsytere. Hovedpersonen i en performance er uansett kunstneren/aktøren selv. En betrakter er aldri deltakende på samme nivå som denne aktøren, med de samme premisser som kunstneren/aktøren, man må eventuelt inviteres til det. Det er kunstneren /aktøren som legger premissene for hvilken publikumskontrakt som skal inngås. En viktig tendens som vi har vært vitne til gjennom modernismen er ønsket om å oppheve skillet

⁴¹ Hvordan en forestilling skal forholde seg til et publikum og hva skal som forventes av et publikum. (se redegjørelse for begrepet i del 1 kap. 3.4)

⁴² Hanssen, Tina Elisabeth Rigby: *Fra performance til installasjon – en diskusjon av Mona Hatoums installasjonskunst i lys av tidligere performancearbeid*, Hovedoppgave i kunsthistorie, UIO, vår 2004 s. 52

⁴³ Derav tittelen *From Margin to Center*

mellom kunst og liv. Man ønsket sterkt at kunsten skulle smelte sammen med livet og virkeligheten. Performancekunsten appellerer derfor ofte til innlevelse og betraktninger av kunstnerens handlinger som reelle aksjoner. Installasjonskunsten på sin side appellerer i større grad til tilskuerens bevissthet rundt installasjoner som fiksjoner. Installasjonskunsten kan dermed i langt større grad sies å være en autonom metafor. Rigby Hanssen påpeker nettopp dette hvor hun videre hevder om installasjonskunsten at:

”Den er atskilt fra veden i form av å være en autonom metafor, samtidig som den er demokratisk i sin form, men ellers lukket. Synet på verden sett gjennom installasjonen er som å se gjennom en magisk krystallkule, hvor alt blir overskuelig – en totalitet.”⁴⁴

2. Dramaturgi og dramaturgiske strategier

Begrepet dramaturgi⁴⁵ har ulike betydninger i ulike kontekster. Begrepet brukes i fag som sosiologi hvor Ervin Goffmann bruker begrepet for å forstå menneskelig handling som intriger og rollespill⁴⁶. Ellers brukes begrepet dramaturgi i journalistikken for å beskrive oppbyggingen og struktureringen av artikler, sendeskjemaer etc. for å gjøre materialet mest mulig spennende og interessant for leserne og seerne. Men det er kanskje først og fremst film og teater vi assosierer i retning av når vi hører begrepet. Det er i følge teaterviter Svein Gladsø innenfor teatret at dramaturgibegrepet har oppstått,⁴⁷ og tradisjonelt har begrepet blitt brukt knyttet til dramaets struktur. Den tradisjonelle forståelsesmåten som knytter dramaturgi til den greske ”handlingslæren”, kan sies å være læren om komposisjon og oppbygning av et dramatisk forløp eller forestilling. Dramaturgitradisjonen innledes dermed med Aristoteles omtrent år 330 f. kr. Da han nedtegnet Poetikken, som omhandler den greske tragedien og dens innhold og utforming. Tradisjonelt sett har dramaturgien befestet seg med teksten og de strukturer som befinner seg i den. I dag brukes begrepet i mye videre forstand når man beskriver oppbygning, spenningsutvikling og fortellerstruktur i en forestilling der de ulike elementene kan være likestilt med teksten.⁴⁸

⁴⁴ Hanssen, op. cit. s. 52

⁴⁵ Begrepet dramaturgi ble først brukt på 1700-tallet av den tyske dramatikerens Lessing.

⁴⁶ Gladsø, op. cit. s. 13

⁴⁷ Ibid s. 13

⁴⁸ Arntzen, Knut Ove (red. et. alt.): Kunnskapsforlagets Teater og Film leksikon, Kunnskapsforlaget, Oslo, 1991

Innen den senere tids teatervitenskapelig forskning har dramaturgien i stor utstrekning befestet seg med å konstruere modeller. Denne modell-tenkningen har sterke røtter⁴⁹. Janek Szatkowski, forsker ved Århus Universitet, Avdeling for Dramaturgi, har hatt stor betydning innen dette området. Han har siden 80-tallet jobbet med å systematisere ulike teaterpraksiser, og har på dette feltet hatt stor betydning for forskningen på dramaturgi i Skandinavia. Han har endt opp med fire dramaturgiske grunnformer eller som han selv kaller dem; modeller. Dramatisk-, episk-, simultan- og metafiksjonell form. Dette er bare noen eksempler på modeller knyttet til fortellerstruktur. Innen dramaturgien finnes det etter hvert veldig mange modeller, enhver forsker på feltet har sin egen modell. Dette gjør feltet særdeles uoversiktlig og forvirrende.

Niels Lehmann er en annen betydelig forsker på feltet også fra Århus Universitet, Avdeling for Dramaturgi. Han står med begge beina trygt plantet i den postmoderne tradisjonen, og er sterkt påvirket av den franske filosofen Jacques Derridas tanker rundt strukturer og dekonstruksjon. Lehmann lanserer en form for ubekymret dekonstruktiv estetikk, og påpeker hvordan kunstneren ved hjelp av disse strategiene fritt og uten hemninger kan forsyne seg ubekymret fra hele kunsttradisjonenes estetiske uttrykk. Elementene kan brukes og settes inn i nye sammenhenger på nye måter. I artikkelen ”Teater som Ubekymret Tilbudsestetikk” fra 1995 formulerer Lehmann dette spørsmålet:

”hva ville der ske, hvis man hørte op med at anskue tradisjonen som et problem? Hvis man verken betraktet tradisjonens metafysiske forklaringsmodeller eller de dermed forbundne og traderde kunstneriske former som uting, der for enhver pris må overvindes? Hvis man derimod betraktet traditionen som et reservoir af mulige former og forklaringsmodeller? Eller med andre ord: hvis man betraktet traditionen som et tilbud?”⁵⁰

En konsekvens av en slik estetisk tilnærming er at kunstnerne helt fritt kan benytte seg av hvilke formelementer de måtte ønske. Lehmann har med denne formuleringen befestet seg sterkt innen den teatervitenskapelige forskningen, og i enhver vitenskapelig avhandling kan man lese formuleringer som lyder på denne måten: Jeg forholder meg ubekymret til tradisjonen og plukker uhemmet fra enhver teori og bedriver en ubekymret analyse. Begrepet dekonstruksjon er i disse avhandlingene hyppig anvendt.

⁴⁹ En av årsakene til dette er at teatervitenskapen er en relativt ung disiplin og oppstod som en underavdeling av et litteraturvitenskapelig miljø. Dermed fikk teksten en sterk posisjon og lærebøker i dramaturgi er ofte skrevet av litteraturvitere.

⁵⁰ Lehmann, Niels: ”Teater som ubekymret tilbudsæstetikk. The Wooster Group som eksempel” i Det forskudte, Æstetikstudier I, Red. Morten Kyndrup og Carsten Madsen, Aarhus Universitetsforlag 1995 s. 86

Når man foretar tradisjonelle dramaturgiske analyser innen teatervitenskapelige praksiser er det et sentralt utgangspunkt for disse analysene å gripe fatt i teatrets grunnelementer. Man skulle tro at disse er konstante størrelser, men de har en tendens til å variere ettersom hver generasjon bestemmer hva som er teatrets vesen. Aristoteles rangerer i *Poetikens* 6. kapittel tragediens elementer; Fabel, karakter, språk, tanke, scenebilde, melodi. Av disse 6 er fabel, karakter og tanke rangert aller øverst og dermed de 3 aller viktigste. Hvordan disse elementene vektlegges varierer opp gjennom århundrene. I 1964 definerer, som tidligere nevnt, Eric Bentley teatret til å være: A spiller B mens C ser på. De essensielle grunnelementene i Bentleys teater er da henholdsvis: Skuespiller, karakter og publikum. Denne fremstillingen er i slekt med Aristoteles teaterforståelse. Disse tradisjonelle fremstillingene av teatrets essens har møtt sterk utfordring utover på 1900-tallet. Mange har opplevd at begrepene har vært uløselig knyttet til visse teaterformer, som det psykologiske og realistiske teatret. Forholdet mellom virkelighet og fiksjon har blitt problematisert i større grad, og fiksjonens status som fiktiv har vært en sentral utfordring for teaterpraksiser på 1900-tallet. Skuespillere har derfor blitt erstattet av aktører, performere, spillere som ikke nødvendigvis etterstreber en fiksjon. Andre sentrale elementer i vår tids teater er *tid* og *rom*.

I boken *Dramaturgi* lanseres fire mulige dramaturgiske innganger for å tydeliggjøre prosessene som finner sted i arbeidet med teater. Her beveger vi oss på elementnivået i teatret. Teatrets når, hvor, hvem og hva representerer disse fire elementene henholdsvis *tid*, *rom*, *kropp* og *tekst*. Ved å bruke disse fire bestanddelene som utgangspunkt for en analyse vil jeg i likhet med Svein Gladsø hevde at man retter fokus mot essensen av det meste av teaterarbeid.

”Nå starter jo teaterarbeidet ofte med en ganske kompleks forestilling om hva slags teater man ønsker å lage. En starter ofte med en visjon, eller et bilde av et slutt produkt en vil fem til... Vi starter imidlertid, som overordnet pedagogisk strategi, på et punkt der elementene betraktes ganske atskilt, nettopp for å bevisstgjøre hva som er impulsgivende momenter i teaterprosessen – i det vi kaller prosessens inngang. Med et slikt didaktisk utgangspunkt blir inngangene ”renere” enn tilfellet ofte er når en starter teaterarbeid, og derfor er vår innganger til en viss grad teoretiske. Men inngangene tilsvarer også impulser som vi vet er igangsettende for en teaterprosess.”⁵¹

Fremfor å benytte begrepet ”innganger” på kategoriene tid, rom, kropp og tekst vil jeg i denne oppgaven heller bruke begrepene bestanddeler eller grunnelementer. Disse begrepene virker

⁵¹ Gladsø, op. cit. s. 188-189

mer klargjørende og fremstår mer nøytrale også i møte med performancekunst og billedkunst rettede kunstformer.

2.1 Tid

I en teaterprosess er tiden et viktig grunnelement. Man kan skru tiden frem eller tilbake, tiden kan oppheves, flyttes eller strekkes ut.

”I teatret kan vi avgrense tiden, skape et spillerom, et fiktivt rom tilhørende en annen tid en hverdagens.”⁵²

Det spesielle med teater er at publikum er en del av den reelle, virkelige tiden her og nå, samtidig som en fiktiv tid presenteres. Det tradisjonelle teatrets rammer kjennetegnes ved at tiden forløper i det tidspennet som befinner seg mellom en begynnelse og en slutt, og skiller seg tydelig ut fra sanntid. Med bruken av begrepet sann tid mener jeg i denne sammenheng ikke en objektiv sann tid, i en verden slik den er. Jeg bruker begrepet sann tid som en betegnelse på en subjektiv opplevelse av tiden som sann, altså i en fenomenologisk tilnærming. Jeg vil i hele oppgaven bruke begrepet sann tid på denne måten.

Et annet sentralt moment er at tiden er abstrakt, og dermed blir arbeidet med tiden innen teatret ofte sett på som det mest utfordrende. Fordi man som Gladsø så presist hevder, at man alltid må arbeide indirekte med tid, gjennom de andre virkemidlene i teatret gjennom tekster, fortellinger, kropper etc.⁵³ I en dramaturgisk analyse av en teaterforestilling, det være seg tradisjonelt teater eller performanceteater-relaterte oppsetninger, bør tidsaspektet være en sentral del av analysen fordi det er produksjoner som forgår over en viss avgrenset tid. Dermed vil tiden være en interessant analytisk kategori også i møte med performancekunst.

2.2 Rom

I teatret er opplevelsen av rom dobbeltsidig, vi befinner oss i det virkelige rommet samtidig som vi som oftest befinner oss i det fiktive rommet.

”Det fiktive ROM er et univers, som blir til når vi beslutter oss for å ”late som om”. Det er en verden i verden som gjør rommet og tiden til relative størrelser. Det magiske univers er et rom med lover, som tilskueren er parat

⁵² Ibid s. 192

⁵³ Ibid s. 190

til å akseptere, er annerledes enn de som gjelder i virkelighetens rom. Det fiktive rom kan bli til et hvilket som helst sted.”⁵⁴

Det virkelige rommet består av den fysiske og materielle rammen som omgir teaterhandlingen. Som oftest er dette en teatersal, en intimscene, en black box eller liknende. I kontrast til den abstrakte tiden, er rommet ytterst materielt.

”Vår opplevelse av rom er avhengig av vår kropp, våre sanser og våre forestillingsevner. Vi beveger oss alltid i et rom, ute eller inne. Hver og en har en kroppslig fornemmelse av å være i sentrum av den romlige opplevelsen”⁵⁵

Når man i møte med performanskunst skal behandle kategorien rom, er det viktig å være bevisst de mange grep kunstnere knyttet til den avantgardistiske tradisjonen har benyttet seg av. Ønsket om å bryte med modernismens formalisme, resulterte på 60-tallet i at en rekke kunstnere ønsket seg vekk fra kunstmuseene og galleriene. En rekke alternative visningssteder ble tatt i bruk som teatre, caféer, barer og gatehjørner i følge RoseLee Goldberg. Hun refererer for eksempel til Claus Oldenburg som viste sine verk på parkeringsplasser, bondegårder, svømmehaller og kinoer⁵⁶. Det ble gjort en rekke forsøk på å føre kunsten tilbake til samfunnet. Allen Kaprow tilhørte også denne generasjonen kunstnere som protesterte mot både kunstinstitusjonene og kunstmediet. Hans ønske var å skape ikke-salgbare hverdagsopplevelser utenfor museet og galleriene.

2.3 Kropp

Skuespillerkunsten er for mange teatrets viktigste uttrykksform. Skuespillerens iscenesettelse og fiksjonalisering av sin egen kropp blir derfor et sentralt element i teatertradisjonen. Hvor arbeidet med å utforme karakterer som bebor det fiktive universet er helt fundamentalt. Med virkemidler som kostymer, sminke, masker etc. omformer aktørene seg til typer, figurer og karakterer. Men det er ikke bare den iscenesatte kroppen som faller innunder det dramaturgiske grunnelementet som vi kaller kropp. I denne kategorien faller også alle typer av aktører, ikke bare skuespilleres karakterer, men også den virkelige kroppen som ikke spiller skuespill. Alle uttrykk mellom de to ytterpunktene som en karakterskuespiller og en

⁵⁴ Christoffersen, Exe: *Dramaturgisk Analyse – en antologi*, Exe Christoffersen, Kjøln, Szatkowski, Århus: Institutt for dramaturgi, 1989. s. 28

⁵⁵ Ibid. S. 193

⁵⁶ Goldberg, Rose Lee: *Performance Art - from futurism to the present*, Harry N. Abrams, New York, 1988 s.134

som representerer seg selv uttrykker, faller innunder denne kategorien: altså i hele spennet mellom spill og ikke-spill, i følge Gladsø.

Med kropp i denne sammenhengen, refererer Gladsø først og fremst til menneskekroppen. Men han påpeker også at noen teaterformer arbeider med andre slags ”kropper” gjennom animasjon av masker, kostymer, figurer eller objekter⁵⁷.

2.4 Tekst (skriftlig og verbal)

De aller fleste forestillinger som spilles på dagens teatre, legger stor vekt på teksten. Enten ved at man tar utgangspunkt i en ferdig skrevet tekst, et manus, som uten tvil er den mest vanlige formen for teater, eller ved at man utarbeider teksten underveis i prosessen, eller med en enda mer åpen tilnærming, ta utgangspunkt i et konsept, en idé. Gladsø legger med denne forståelsen opp til et utvidet tekst-begrep. Denne kategorien velges, i følge Gladsø, ikke fordi teatret er avhengig av teksten, men fordi det er et faktum at teksten ofte er et grunnlaget for teaterarbeid. I de verkene hvor det ikke finnes noe tekst, finnes heller ikke denne bestanddelen, i følge han. Jeg vil i dette punktet tilføye at uttalt tekst ikke nødvendigvis baserer seg på et skriftlig utgangspunkt (en litterær kilde). All artikulert og verbal tekst må også falle innunder denne kategorien. Innenfor semiotikken er det vanlig å snakke om et utvidet tekstbegrep. Begrepet dramatekst kan brukes både om den litterære teksten og om sceneteksten for å beskrive de sceniske tegnsystemer. Dette er nivåer Gladsø ekskluderer når han behandler tekst som et dramaturgisk grunnelement. Jeg ønsker heller ikke å inkludere alle de sceniske tegnene som tekst. Men jeg ønsker å behandle alle de skriftlige og verbale elementene som tekst.

3. Genetisk tilnærming

Professor i kunsthistorie Ragnar Josephson søker skjematiske fremstillinger av kunstverks tilblivelseshistorie i sin bok *Konstverkets Födelse*. Han hevder at det er få studier som baserer seg på kunstnernes skisser og forberedende studier. De fleste kunsthistorikere konsentrerer sine studier på stilanalyser, teoretiske begrepsutredninger, og studier av det ferdige kunstverk i følge Josephson. Han hevder videre at:

”Min uppgift är inte att lägga något nytt til frågorna om syftet och stoffet. Det är skapelsesakten, födelseprocessen, som är mitt tema”⁵⁸

⁵⁷ Gladsø, op. cit. s. 195

⁵⁸ Josephson, Ragnar, *Konstverkets Födelse*, Bokförlaget Natur ock kultur, Stocholm, 1940, s. 9

Å foreta en slik studie over en kunstners metode og et kunstverks tilblivelseshistorie vil jeg kalle en genetisk analyse⁵⁹. Josephson gjør et grundig poeng ut av hvor umulig det er å skulle påvise og trenge inn i hva som har foregått når et kunstverk blir til. En slik skaperakt er meget komplisert og mangefasettert. Han mener allikevel det er mulig og nødvendig å skaffe seg et innblikk i en slik prosess ved å studere skisser og forberedende studier. Han redegjør for ulike og spesifikke metoder kunstmalere kan benytte seg av ved å vise til ulike eksempler. Josephsons konsentrasjon vender seg mot eldre malerkunst, men også med enkelte eksempler fra svenske malere fra hans samtid på 40-tallet. Det er ikke hensiktsmessig å benytte seg av Josephsons konkrete begrepsapparat i en analyse av Goksøyr og Martens sine performative arbeider, siden det er så spesifikt knyttet til malerkunst. Skal man med utgangspunkt i Josephsons interesse for denne delen av kunstverkets historie allikevel ta utgangspunkt i mer konseptuelle og performative kunstformer, byr dette på en rekke andre utfordringer. Når man skal ta utgangspunkt i performativ kunst, altså kunst som aktivitet og ikke et objekt, så stilles det helt andre krav til en genetisk analyse. Man vil ikke ha samme type dokumentasjon fra prosessen tilgjengelig. Det betyr allikevel ikke at en slik genetisk analyse basert på konseptuel og performativ kunst ikke lar seg gjennomføre. Her må man ta utgangspunkt i annen dokumentasjon som for eksempel prosjektbeskrivelser, pressemeldinger, gå i offentlige arkiver for å finne søknader og svar knyttet til bevilgninger. I tillegg til dette, å ha samtaler, dialoger eller foreta intervjuer med kunstnerne, oppdragsgiverne, assistenter, medhjelpere og evt. andre aktører. Ofte kan kunstnernes private bildearkiver være til stor hjelp. Mange av dagens kunstnere er selv meget bevisst på og flinke til å dokumentere sine arbeider. Selv har jeg valgt å gjøre en genetisk analyse av Goksøyr og Martens sine tre verk basert på et kvalitativt forskningsintervju med kunstnerne, supplert med intervjuer fra oppdragsgiverne og kunstnernes private bildearkiver. Ellers har prosjektbeskrivelser, pressemeldinger, og offentlige tilgjengelige søknader/ årsmeldinger som redegjør for stipender og støttebevilgninger vært til god hjelp.

3.1 To ulike institusjonspraksiser: billedkunst vs. teater

På den ene side viser Goksøyr og Martens arbeidene sine i etablerte kunstinstitusjoner som Kunstnernes Hus, Riksutstillingene, Galleri Showcase i Hamburg og Venezia-biennalen. På den andre side viser de også en rekke arbeider på etablerte teaterinstitusjoner som

⁵⁹ Josephson bruker selv ikke begrepet på denne måten.

Nationaltheatret, Torshovteatret, teaterfestivaler som F.I.N.D.⁶⁰ på Schaubühne i Berlin og Avignon- festivalen.

Derfor synes jeg det vil være relevant å stoppe opp ett øyeblikk og i korte trekk fokusere på noe av det som skiller disse to institusjonspraksisene, teater og billedkunst.

I løpet av modernismen oppstod det et skille mellom kunstartene. Den fine kunst ”the fine arts”, med et innebygd hierarki hvor malerkunsten tronet høyest. Teater har i de finere kretser ofte blitt kategorisert som lettbeint underholdning, og i de riktig kultiverte kretser sett ned på som kitsch.⁶¹ Det ville være interessant å kartlegge Goksøyr og Martens sine erfaringer knyttet til dette fenomenet siden de er godt kjent med begge praksiser. Opplever de en forskjell i status mellom billedkunsten på den ene siden og teatret på den andre siden?

En av de store utfordringene i dagens teatre er knyttet til at teatrene i dag er kommersielle og avhengig av billettinntekter. Teatrene må forholde seg til at de skal drive delvis kommersielt. En av strategiene for ikke å utelukkende bli oppfattet som kommersielle er å spille ”smalere” oppsetninger. Det er i slike produksjoner ikke uvanlig å ty til performanceteater og mer eksperimentelle uttrykk. Når teatrene kan skilte med ”smale” produksjoner på de mindre scenene hever dette renommeet til teatret i sin helhet og man står dermed friere på de store scenene til å kunne produsere store kommersielle forestillinger. Dette er beskrevet av teoretikere som Peter Bürger som avantgardens problem, institusjonene som sluker avantgardens formale eksperimenter og dermed gjør det stuereint. Det som skapes som anti-kunst, blir ganske snart tatt opp og gjort til en estetisk konvensjon og avantgarden er på denne måten også selv derfor innlemmet i kunstinstitusjonen.⁶² I dette henseende er det naturlig å sitere Dag Sveen som påpeker et annet fenomen:

”det er nå 1950-tallsavantgardens kvinner og menn som har besatt de sentrale posisjonene i institusjonen; innenfor akademiene så vel som innenfor museene for moderne kunst. Avant-garden er blitt selve institusjonens ideologi. Kanskje har den blitt det fordi den uttrykker idealer som også kommer til uttrykk utenfor institusjonen. Vi lever i et kapitalistisk system som trenger permanent ekspansjon for å overleve. Stagnasjon kan være systemets død. Å være kreativ, ekspansiv, dynamisk, og nytenkende er derfor ikke noe som bare har gyldighet for kunstnere. De er nødvendige allmenne idealer.”⁶³

⁶⁰ Festival for International New Drama

⁶¹ Holdninger Michael Fried og Clement Greenberg kan sies å fremme.

⁶² Bürger, Peter: *The Theory of The Avant-Garde*, Manchester: Theory and History of Literature, Volume 4, Manchester University Press 1984. Av denne grunn kaller Bürger avantgarden for historisk

⁶³ Sveen, Dag: Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse, Pax Forlag, 1995, s.66

Avantgarden har etter krigen fått en ny rolle, ikke i opposisjon til den tradisjonelle kunsten og i periferien av kunstinstitusjonene, den befinner seg snarere midt i institusjonens sentrum. Videre hevder han dermed at postmodernismen kan ikke unndra seg institusjonene og markedets krav til ”det nye”. Dag Sveen foretar en sammenligning mellom billedkunst og annen kunst som litteratur og musikk. Han hevder at det er innen den bildende kunsten det radikalt moderne har hatt en langt større utbredelse og popularitet enn innenfor de to andre kunstformene⁶⁴ Han lister opp to grunner til det. På den ene siden trekker han frem det moderne kunstverkets økonomiske samlerverdi, og at det er avantgardekunsten som trekker til seg mest oppmerksomhet og dermed ligger i det høyeste prisnivået. På en andre siden trekker han frem at opplevelsen av et kunstverk utspiller seg over et relativt kort og konsentrert øyeblikk. Det er annerledes med musikk og litteratur, hevder han. Der vil man bruke lenger tid på å tilegne seg en roman eller et musikkstykke. Dermed vil den eksperimenterende litteraturen og musikken virke langt mer krevende på en mottaker. Hvis en tar utgangspunkt i Sveen sitt resonnement og i tillegg føyer til kategorien teater som mer tidkrevende å tilegne seg, vil man med utgangspunkt i Sveen resonnement kunne hevde at det radikalt moderne vil ha bedre vekstkår i billedkunsten enn på teatret.

3.2 Politikk

Det politiske har en sentral plass i Goksøyr og Martens sine arbeider, fordi de tematiske valgene som foreligger ofte er knyttet til sterke og aktuelle politiske ytringer. Derfor ser jeg meg nødt til i denne oppgaven å stoppe opp for å kartlegge og se på relevante strategier knyttet til politisk kunst. Dette er et stort felt og jeg har ikke til hensikt å dekke hele området, men snarere på en presis måte forsøke å avdekke hovedtendensene i den politiske kunsten, et begrep det ikke er mulig og komme utenom når man skal analysere Goksøyr og Martens sin kunst.

For at kunst skal defineres som politisk er det nødvendig å komme med avklaring av begrepet. Politisk kunst er ingen enkel kategori, for i bred forstand kan begrepet romme enormt mye. Det er mange former for politisk engasjement og politiske ytringer, alle disse fasettene kommer også til uttrykk i kunsten. Selv om de aller fleste kunstnere forholder seg til tiden de lever i, blir det allikevel kunstig å snakke om politisk kunst i så vid forstand. En nærmere avklaring er derfor påkrevd. Såfremt kunst inntar en holdning til reelle politiske forhold og

⁶⁴ Ibid s. 111

eller inneholder en institusjonskritikk, vil begrepet politisk kunst være dekkende. En definisjon av politiske kunstnere ble presist uttrykt av forhenværende direktør ved Nasjonalmuseet Sune Nordgren på følgende måte:

”...kunstnere med sterke synspunkter på temaer som berører maktfordelingen i samfunnet”⁶⁵

Den politiske kunsten innehar ofte didaktiske og ideologiske overtoner. En annen tendens innen politisk-bevisst kunst er ofte en anti-estetisk holdning, der fokuset på innhold og budskap ofte går på bekostning av form. For å forklare denne tendensen er det essensielt å se på den spesifikke kunsthistoriske konteksten som den politiske kunsten oppstod i. Den politiske kunsten som fikk et sterkt fotfeste på 70-tallet fikk sin form og sitt uttrykk som en reaksjon på den strenge modernistiske formalismen på 40- og 50- tallet som blant annet oppstod i kjølvannet av teoretikere som Clement Greenberg. Reaksjonene på holdningene *l’art pour l’art* – kunsten for kunstens egen skyld, var mange. Kunsten var for enkelte blitt for elitistisk, autonom og utilgjengelig. Et utbredt ønske om å føre kunsten tilbake til samfunnet oppstod på slutten av 60-tallet. Mange benyttet dermed kunsten som et middel for å nå et stort publikum. En rekke kunstnere ønsket å undersøke maktstrukturer og undertrykking i samfunnet. Det var ofte knyttet til spørsmål omkring, kjønn, rase, etnisk opprinnelse og samfunnsklasser. Fokuset på innhold ble hos mange det dominerende. Politisk kunst forbindes ofte med en slik venstreradikal og kontroversiell kunst som tar et oppgjør med samfunnets rådende ideologiske oppfattning. RoseLee Goldberg beskriver det samfunnsmessige engasjementet hos en rekke av disse avantgardistiske kunstnere på begynnelsen av 60-tallet. Handlig fremstår hos disse kunstnerne som et sosialt og politisk aspekt. Der hun trekker frem eksperimentell dans, action painting, action collage.⁶⁶ Hun trekker videre frem Josef Beuys og hans idé omkring sosiale skulpturer, frem som eksempel på en slik politisk og sosial strategi. Enhver kreativitet var for Beuys like interessant, dermed kunne enhver persons kreativitet være med på å forme og endre samfunnet. Med sine sosiale skulpturer fremmet Beuys et ønske om kunst som revolusjon. Disse performancekunstnerne hadde tilfelles at de søkte vekk fra objektifiseringen av kunsten, et ønske om å reversere tingliggjøringen av kunsten. Allen Kaprow skapte ikke-salgbare hverdagsopplevelser og ønsket med sine *happenings* og

⁶⁵ Nordgren, Sune: ”Forord”, *Fantastisk Politikk – kunst i turbulente tider*, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, 2006 s. 90

⁶⁶ Begrep lansert av Allen Kaprow, går ut på å lage en tredimensjonal collage av funnene gjenstander (*object trouvé*) i et rom, betrakterne blir deretter bedt om å flytte om på gjenstandene, og på den måten å forme collagen.

enviroments å forlate kunsten og kunstinstitusjonene, han skaper det han selv kaller un-art⁶⁷. Han forklarer sine happenings som sosial terapi og politikk. Kaprows ønsket å fjerne seg fra finkulturen og nærme seg hverdagslivet ved å utføre nøye regisserte og nøye planlagte hverdagsrelaterte handlinger.

Den tyske filosofen Theodor Adorno retter fokus mot kunsten som en negativ kategori, som kritikk av det bestående. Han vektlegger kunstens motsetningsforhold mellom dens autonomi og dens sosiale forankring ved at den er en vare med gitt verdi i et marked. Han stiller krav om at kunsten skal være bærer av, og gi uttrykk for, all den lidelse samfunnet ikke kan ta innover seg. Samtidig som han stiller spørsmålet hvordan kan man lage politisk og engasjert kunst når den like gjerne kan brukes av reaksjonære som av radikale? Av denne grunn har Adorno ingen tro på politisk kunst. At noe blir tilkjent verdi dersom det kan brukes til noe, altså som et middel for noe annet, er ikke i Adornos ånd. Det var heller ikke hans siktemål at vi skulle unngå politisk kunst til fordel for kunst for kunstens skyld. Det estetiske er hos Adorno et potensielt ladet kritisk rom. Han poengterer hvordan en estetikk ikke er en evig og dermed må forholde seg til sin samtid. Dermed kan begrepene aktuell og engasjert kunst virke dekkende i henhold til Adornos kunstbegrep.

Hvordan skal da politisk kunst skilles fra en aktuell og engasjert kunst? Et mulig svar på dette kan vi finne i antologien *Fantastisk Politikk – kunst i turbulente tider*, utstillingskatalogen Museet for Samtidskunst publiserte i forbindelse med utstillingen høsten 2006. Der skriver den tyske kunsthistorikeren og kritikeren Jan Verwoert følgende om politisk kunst:

”Hvor begynner politikken? Hvordan begynner du å bli politisk? Når begynner ting å bli politiske? Carl Schmitt hadde et klart svar på disse spørsmålene. Han hevdet at politikken starter når du begynner å skjelle mellom venner og uvenner. Å markere et skille mellom de to gruppene er en sterk symbolsk handling. Det medfører en at en framhever sine venner og fordømmer sine fiender. Denne handlingen griper direkte inn i samfunnsstrukturen.”⁶⁸

Videre trekker Verwoert frem hvordan den politiske kunsten i konkurranse med massemedienes maktposisjon har lite å stille opp med. Kunstnere og intellektuelle har en marginal påvirkning når det kommer til det store spillet om krig og fred, rikdom og fattigdom.

⁶⁷ Referanser til Duchamp og hans idéer omkring (non)sense og (non)art

⁶⁸ Verwoert, Jan: ”Politikk må finnes opp”, *Fantastisk Politikk – kunst i turbulente tider*, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, 2006 s. 90

Kunsten og den intellektuelle diskursen krever, sammenlignet med mediene for mye tid og dedikasjon. Den store opphisselsen og det brennende engasjementet er lettere tilgjengelig for publikum gjennom massemediene fordi de kan dokumentere og bruke langt sterkere virkemidler.

3.3 Dokumentarisme

Goksøyr og Martens bruker ofte begrepet dokumentarisk knyttet til beskrivelsen av sine verk. Det er et begrep det er vanskelig å komme unna i møte med deres arbeider. Dermed er en kort avklaring omkring begrepet nødvendig. Dokumentarisme er ofte brukt som betegnelse på litterære, fotografiske, filmatiske og andre kunstneriske verker, som har blitt skapt ut i fra et ønske om å gjengi stoff fra virkeligheten, i kontrast til fiktive og oppdiktete begivenheter. Dokumentarsjangerens fremvekst har en nær sammenheng med fremkomsten av tekniske hjelpemidler som fotografi, film, båndopptakere etc. Den rene reportasjen og en dokumentariskform som sammenstiller fiktive og ikke-fiktive elementer har det til felles at forskjellige utsnitt og sammenhenger klippes ut og monteres sammen, slik at disse ulike uttrykkene kommenterer hverandre. Det er på denne måten mulig å vise sammenhenger, som ikke nødvendigvis er synlige.

”En av de mest grunnleggende problemer i dokumentarlitteraturen er forholdet mellom det dokumentariske og det fiktive. Hvis bruddet mellom fiksjon og dokument ikke kommer frem, kan det lett føre til, at det hele fremstår som fiksjon, som noe oppdiktet som ikke kan etterprøves. På denne måten mister dokumentene sin funksjon som virkelige eksempler. Eller så kan fiksjonen komme til at fremstå som dokument, og de delene av verket som skulle virke sammenbindende og perspektiverende blir redusert til overflate”⁶⁹

Dokumentarlitteraturen og dokumentarteatret⁷⁰ problematiserer, uansett hvilken form den får, forholdet mellom virkelighet og fiksjon. Den setter spørsmålstegn både ved virkelighetsbegrepet og fiksjonsbegrepet. Utgangspunktet er og blir et misforhold og den vil dermed selv dokumentere at det nettopp er et slikt misforhold. Utgangspunktet for et dokumentarisk verk må derfor være å unngå at befatning med begrepet sannhet. På tross av at spørsmål knyttet til verkets sannhetsgestalt hele tiden vil være underliggende når man er stilt ovenfor et slikt dokumentarisk verk.

⁶⁹ Dahl, Hans Fredrik (red. et. alt.): Pax Leksikon, Pax Forlag, Oslo, 1978-1981

⁷⁰ Denne tradisjonen redegjør jeg for nedenfor

En dokumentarisk sjanger det også en nødvendig å redegjøre kort for i møte med Goksøyr og Martens sine arbeider er dokumentarteatret. Living newspaper er en tradisjon de selv refererer til som en inspirasjon, i flere avisintervjuer og i intervjuene jeg har foretatt.⁷¹ Teknikken i living newspaper bestod i å dramatisere aktuelle hendelser, sosiale problemer og kontroversielle temaer hvor forslagene til forbedring tydelig ble ytret. Man kombinerte levende handlinger med, eller baserer de på, for eksempel aktuelle avisnyheter, eller rettsdokumenter. Det ble ofte vist dokumentariske fotografier og etter hvert også film av aktuelle hendelser⁷². Living newspaper var én type dokumentarteater. Denne formen ble aktivt brukt som metode for å spre propaganda i Sovjetunionen fra revolusjonen i 1917. Ellers ble living newspaper også en del av den episke teatertradisjonen på 20-tallet i Tyskland, med Erwin Piscator og Bertolt Brecht som de fremste representantene. Denne tyske varianten av tradisjonen har ofte fått betegnelsen dokumentarteater. Dokumentarteatret var venstreradikalt, og ønsket å bevisstgjøre folk hvilke politiske og sosiale maktsystem som styrer.

På 70-tallet blomstret den politiske kunsten og performance-begivenheter ble synlige. Iscenesettelser av politiske ytringer basert på aktuelle nyheter, var et kunstnerisk grep mange brukte. Det er i denne sammenheng viktig å påpeke at mange dramaer opp igjennom historien har vært basert på faktiske hendelser, for eksempel Greske tragedier og Shakespeare sine historiske skuespill. Men dokumentarteater skiller seg allikevel merkbart ut fra disse ved at båndene til kildematerialet er knyttet tettere, og som oftest også inkorporert direkte i forestillingene. Episk teater og episke teatergrep er betegnelser som ofte brukes om de innovative grepene til Erwin Piscator og Bertolt Brecht, fra 20-tallet og frem til deres død i henholdsvis 1966 og 1956. De så seg lei på at teater og kunst nesten utelukkende fokuserte på det naturalistiske og ekspresjonistiske. De ønsket å rette fokus mot sosiale, politiske og historiske begivenheter utenfor teatrets- og billedkunstens scene. Begge brukte de *verfremdungseffekt*⁷³ eller episke grep for å oppnå dette. Brecht fremhever spesielt to viktige egenskaper som skiller det episke teatret fra det dramatiske teatret. Det ene er den aktive tilskueren. Tilskueren skal føle en distanse til stoffet, de skal først og fremst oppnå læring og

⁷¹ Vik, Siss: *Nesten sann iscenesettelse*, Morgenbladet 19.07.02 Hiort, Susann Hedmann: *Scenekifte*, Morgenbladet 07.02.03

⁷² Kennedy, Dennis(red): *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, Oxford University Press, Oxford, 2003, s. 753

⁷³ Ofte oversatt til norsk med fremmedgjøring.

ikke primært underholdes. Den andre viktige egenskapen er den samfunnsmessige eller politiske tilknytningen.⁷⁴

Den amerikanske kunstkritikeren Hal Foster redegjør i *The Return of the Real* hvordan vi på 90-tallet er vitne til virkelighetens tilbakekomst i kunsten. I følge Foster er paradigmen: kunst som tekst på 70-tallet, og kunst som simulacrum på 80-tallet, erstattet nå av ”the return of the real” innen kunst og teori. Foster gjør en grundig utredning for hvordan man forkaster det estetiske som gyldig kategori. Han karakteriserer 90-tallets samtidskunstscene for ”virkelighetens tilbakekomst”. Med det peker han på en virkelighetshunger som en tendens i kunsten, som søker en forankring i virkeligheten. Han peker på at mange kunstnere beveger seg bort fra å fokusere på teknikk og referanser til å bli mer rettet mot møtet og dialogen med publikum, samt diskusjon omkring kunstens funksjon i dagens samfunn – vekk fra det mediespesifikke til å bli mer opptatt av diskurs⁷⁵.

3.4 Publikumskontrakt

Når begrepet publikumskontrakt⁷⁶ benyttes innen teatervitenskapen referer det som oftest til hvordan en forestilling skal fortelles og hvordan den skal forholde seg til et publikum. Likeledes hva som forventes av et publikum, på hvilket nivå det forventes at de deltar, altså hvor aktive det forventes at de er. Hva er forventet av publikum? Skal de sitte musestille i den trygge mørk teatersalongen å kun følge med på det som utspiller seg? Skal de svare en skuespiller når han eller hun stiller et spørsmål? Forventes det at de fysisk kommer ut på gulvet eller opp på scenen? Det er en viss ”risiko” knyttet til det å være tilskuer på en slik forestilling. Publikum er uansett hvilken publikumskontrakt som ligger til grunn en fundamental del av en teaterforestilling. En forestilling er ikke fullført før den er vist for et publikum eller en tilskuer. Når man snakker om en kontrakt ligger det nettopp i dette at det er en tosidig forståelsesramme som ligger til grunn. Det må altså etableres en begripelig ramme

⁷⁴ Det skilles ofte mellom Piscator og Brecht ved at der Brecht spiller en mer tilbaketrukket politisk rolle, inntok Piscator en langt mer kritisk posisjon. Piscator forbindes dermed i langt sterkere grad med det politiske dokumentarteatret i Tyskland. Brecht knyttes oftere til det Episke teatret som han selv redegjør for teoretisk i anmerkningene til operaen *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* fra 1928/29 Hvor han redegjør for forskjellene mellom dramatisk og episk form i teatret. Denne oversikten regnes ofte for å være den viktigste modellen for hva Brecht la i begrepene episk og *Verfremdung*.

⁷⁵ Foster, Hal: *The Return of the Real*, Massachusetts Institute of Technology, 1997 s. 202. Disse to måtene å forholde seg til kunst på kaller han henholdsvis det horisontale det vertikale paradigme. Denne vendingen han sporer i samtidskunsten kaller han for en etnografisk vending. Hvor man tidligere har fokusert på det horisontale.

⁷⁶ I antologien *Dramaturgi* brukes begrepet fiksjonskontrakt fremfor publikumskontrakt. Dette er en uheldig sammenblanding. Jeg vil hevde at det er en essensiell forskjell mellom disse begrepene. En fiksjonskontrakt er spesifikt knyttet til hvordan tiden fremstilles, og grad av fiksjon, mens en publikumskontrakt refererer til alle de grep som benyttes knyttet til hvordan en forestilling skal fortelles og hvordan den skal forholde seg til sitt publikum.

som publikum forventes å leve opp til, på samme måte som aktørene forventes å forholde seg til den rammen de skaper. Det har innen performancekunsten vært en tendens til å utfordre den tradisjonelle kontraktsinngåelsen mellom scene og sal, allerede fra de avavgardistiske eksperimentene på begynnelsen av 1900-tallet.

Det er først i New York etter andre verdenskrig at den første selvbevisste deltakelseskunsten skapes av eksperimentelle performancekunstnere. Med deltakelse i en slik sammenheng menes at betrakteren deltar mentalt og/eller fysisk på to måter. Enten i en samhandling med verket eller i realiseringen av det. Dette betyr at verket ikke har realisert sitt potensiale før betrakteren møter det, og at betrakteren virkeliggjør eller oppfyller de iboende mentale og/eller materielle kvalitetene ved verket. En betrakter samhandler som oftest med verket ved at det er konstruert med en åpen struktur, noe som innebærer deltakelse fra betrakteren. Betrakteren er i slik deltakelseskunst ikke lenger betrakter i tradisjonell forstand, men en integrert del av verket.

Det finnes mange ulike typer deltakelseskunst, det er ikke hensiktsmessig i denne oppgaven å favne alle disse uttrykkene, men kun kort se på de mest etablerte kategoriene. Den franske kunstteoretikeren Nicolas Bourriaud definerer det han kaller en relasjonell estetikk, på følgende måte:

”Kunstneriske praksiser som tar mellommenneskelige relasjoner og deres sosiale kontekst som teoretisk og praktisk utgangspunkt, heller enn et autonomt og privat rom”⁷⁷

Bourriaud engasjement retter seg mot kunst som beveger seg vekk fra selvbiografiske, autonome og private rom og isteden beveger seg mot mellommenneskelige relasjoner. En kunst der menneskets sosiale og mellommenneskelige relasjoner er objekt. Der samhandling, kommunikasjon og atferd blir gjenstand for utforskning. Denne typen relasjonell deltakelseskunst vil skille seg fra en interaktiv deltakelseskunst i følge kunst- og teknologiteoretiker Frank Popper. Den interaktive kunstens forhold til betrakteren er i følge Popper knyttet til teknologi og betegner en toveis samhandling eller kommunikasjon med et mekanisk eller elektronisk system. Begrepet henspiller dermed direkte på den aktiviseringen som finner sted når betrakteren møter kunstverket. Skille mellom interaktiv og relasjonell kunst er ikke et motsetningsforhold, et verk kan være interaktivt og relasjonelt på samme tid.

⁷⁷ Bourriaud, Nicolas, *Relasjonell estetikk*, Pax Forlag – pax artes, Oslo, 2007s. 165

Bourriaud påpeker at det er et viktig skille mellom 60-tallets deltakelseskunstnere og 90-tallets. Han hevder at på 60-tallet skapte kunstnerne lukkede og fullførte verkstrukturer, hvor kunstverket fremstod som stabile strukturer som tillot deltakelse. På 90-tallet skaper kunstnerne situasjoner og begivenheter som er generativ og tilrettelegger på en helt annen måte for en uforutsigbarhet. Kunstverkene på 60-tallet er allerede skapt, men strukturen er allikevel åpen slik at betrakterdeltakelsen er inkorporert i verket. Bourriaud hevder videre at dagens kunst søker å skape konkrete og praktiske samhandlingsrom⁷⁸ og ikke utopier og ideelle rom. Kunsten blir dermed ikke bare idé og forestilling, i følge ham, men en virkelighet ladet med muligheter.

4. Metode

4.1 Det kvalitative forskningsintervju

Fremgangsmåten jeg vil benytte for å på en best mulig måte redegjøre for de tre arbeidene til Goksøyr og Martens og deres tilblivelsesprosess, og for ytterligere å kartlegge deres kunstneriske, metodologiske strategier, vil være basert på det kvalitative forskningsintervju med utgangspunkt i Steinar Kvale sin fremgangsmåte. Han er en ledende skikkelse innen den kvalitative forskningstradisjonen. Intervjuformen slik han beskriver den tar utgangspunkt i det han kaller for det halvstrukturerte intervjuet:

”Det har en rekke temaer som skal dekkes og forslag til spørsmål. Samtidig er det åpent for forandringer, både i rekkefølge og spørsmålsform, slik at intervjueren kan følge opp svarene og historiene han eller hun får av intervjupersonen”⁷⁹

Han beskriver den metodologiske gangen i den kvalitative intervjuundersøkelsen i følgende rekkefølge: tematisering, planlegging, intervjuing, transkribering, analysing, verifisering og rapportering. I mitt møte med Goksøyr og Martens har jeg fulgt denne fremgangsmåten slik at jeg på best mulig måte holder meg innenfor en vitenskapelig kvalitativ metodikk.

4.2 De metodiske prosedyrene

Når jeg her skisserer forskningsplanen, er mitt utgangspunkt at jeg vil basere meg på to intervjuer der jeg vil stille Toril Goksøyr og Camilla Martens de samme intervju spørsmålene i

⁷⁸ Han bruker også begrepet *microsamfunn*, og refererer med det til et slikt sosialt rom. Kunstverk kan i følge ham opprette slike *microsamfunn* som genererer konstallasjoner av mennesker i et sosialt rom i løpet av en viss avgrenset tid. Disse fremsår som parallelle og alternative rom ved siden av det virkelige samfunn. Viktig for ham er at slike *microsamfunn* ikke mettes med mening, men inneholder tomrom til meningsskapning slik at betrakteren gir rom til egen tanker og egen påvirkning.

⁷⁹ Kvale, Steinar: *Det kvalitative forskningsintervju*, Gyldendal Norsk Forlag, 2006 s. 72

to separate intervjuer. Jeg søker svar på deres tanker omkring kategoriene knyttet til de dramaturgiske grunnelementene tid, rom, kropp og tekst, og verkenes tilkomsthistorie og deres forhold til billedkunst og teater, politikk og publikum. For å unngå en for sterk styring av resultatene fra min side vil jeg i starten av intervjuet vektlegge at de så åpent, fritt og spontant som mulig får uttale seg. I starten av intervjuet vil jeg derfor utelukkende stille åpne spørsmål. Spesifikke spørsmål vil jeg vente med til slutten av intervjuet. Jeg vil også på en bevisst måte forsøke å bekrefte mine tolkninger av intervjupersonenes svar i løpet av intervjuet.

4.3 Intervjuguiden

Ved utforming av intervjuets spørsmål har jeg tatt utgangspunkt i det Kvale betegner for intervjuguiden. Denne guiden skal per definisjon inneholder emnene som skal tas opp i intervjuet samt hvilken rekkefølge de skal ha. Videre følger jeg Kvales råd om å utforme to intervjuguider, én som inneholder de viktigste tematiske forskningsspørsmålene i prosjektet, og en annen som inneholder de faktiske spørsmålene jeg kommer til å stille Goksøyr og Martens under intervjuet. Dette ser jeg på som særdeles viktig slik at man unngår unødig engstelse og fremmedgjøring over et akademisk språk. For å oppnå et mest mulig dynamisk intervju blir det derfor nødvendig med to ulike intervjuguider som på den ene siden består av forskningsspørsmålene og på den andre siden av intervju spørsmålene.

Tabell 4.1 Intervjuguiden

Forskningsspørsmål

- I. Hvor ligger grensesnittet mellom teater og kunst i deres arbeider?**

- II. Goksøyr og Martens forhold til de dramaturgiske grunnelementene tid, rom, kropp og tekst?**

- III. Hvordan har de tre verkene blitt til?**

- IV. Hvor bevisst forholder de seg til de to ulike arenaene billedkunst og teater?**
- V. Hvor stor betydning har det politiske budskapet i deres arbeider?**
- VI. Hvor bevisst arbeider Goksøyr og Martens med hensyn til publikumskontrakten i sine arbeider?**

Intervjuspørsmål

- Hvilket navn foretrekker dere som kunstnerduo? G/M Salong eller Goksøyr og Martens?
- Vise til verksliste⁸⁰ over deres produksjoner, er denne komplett?
- Vil jeg kunne låne billedmateriale fra Goksøyr og Martens private arkiver, til min oppgave?

Proessen bak forestillingen **Will you be there?**

- Hvordan oppstod ideen til verket?
- Beskriv veien fra idé til ferdig verk?
- Hvem tok initiativet til verket?
- Hva var premissene for ungdommene?/ Hvor stram var regien?
- Hvordan opplevdes skillet mellom publikum og aktører?
- Fikk dere noen uventede reaksjoner fra publikum?
- Hvem ble intervjuet?
- Hvilke spørsmål ble stilt?
- Hva gjorde de som stod på scenen?/ Hva slags tegn? / gester?
- Hvem var kurator?

Proessen bak forestillingen **Askepott?**

- Hvordan oppstod idéen til forestillingen?
- Beskriv veien fra idé til ferdig verk
- Var dette et bestillingsverk fra Erik Stubø?
- Hva skiller prosessen deres bak en teater produksjon vs. en billedkunstproduksjon, er forberedelsene deres annerledes?
- Hvordan ble manuset utviklet? Hvem skrev det?
- Hvordan opplevdes prøvetiden? Spesielt med tanke på Marte vs. skuespillerne
- Når dere jobber med teater. Hvordan stiller dere dere i henhold til den klassiske debatten: tekst vs. det visuelle. Likestilles dette hos dere? Hvor viktig er teksten? Eller er deres bakgrunn som billedkunstnere mer opptatt av det visuelle?

Proessen bak forestillingen **It would be nice to do something political?**

- Hvordan oppstod idéen til verket?
- Beskriv veien fra idé til ferdig verk? (Reklame fra performansen *Noe må gjøres?*)
- Hvor er verket blitt vist? (Galleri Showcase/ Avignon...)
- Hvordan har dere opplevd reaksjonene på dette verket?
- Hvilke tanker har dere omkring at dette verket er plukket ut til å representerer Norge på den 52.Venezia-Bienalen, 2007?
- Er dette i deres øyne en installasjon, eller et gateteater?

⁸⁰ Se verksliste i appendiks

Under hele intervjuet vil jeg forsøke å få svar på en rekke tilleggsspørsmål, som vil være relevante med henblikk på analysen. Derfor vil jeg forsøke og verifisere og falsifisere ulike momenter knyttet til disse oppfølgingsspørsmålene underveis i intervjuene.

I. Driver dere med kunst eller teater?

På hvilken måte?

Jobber dere ideelt sett innenfor teatrets rammer(teaterinstitusjonen) eller kunstfeltets rammer (kunstinstitusjoner)?

Hva opplever dere som de primære forskjellene mellom teater og kunst?

Hva var årsaken til at dere ønsket en kunst utdannelse etter å ha etablert dere i teaterbransjen?

Jobbere dere som teater regissører eller billedkunstnere?

Hvilket forhold har dere til performancekunst?

II. Deres forhold til: TID, ROM, KROPP OG TEKST

Hvordan angriper dere ”tiden” i arbeidene deres?

Hvilken effekt ønsker dere ved å bruke de to nivåene, fiksjon og dokumentar?

Hva tenker dere om å bruke rommet?

Hva er deres tilnærming knyttet til bruken av de forskjellige aktørene (kroppene)?

Hvor sentral er teksten i arbeidene deres?

III. Hvordan oppstår ideene til verkene? / Hvordan blir verkene født?

Er det spesifikke inspirasjonskilder dere benytter?/ Hva eller hvem inspirerer dere?

Hva er historien bak verkenes tilkomstprosess?

Hvordan ser en typisk arbeidsprosess ut når dere starter å jobbe med et prosjekt?

Hvor mye av verket er bestemt/ fastlagt, og hvor mye skapes i møte med aktørene?

Er ”løpet” lagt på forhånd?

Er nyskapning en ambisjon?

IV. Driver dere med politisk kunst?

Hva betyr politikk for dere?

Hvor stor vekt legger dere på det politiske innholdet?

Prioriteres innholdet (det politiske budskapet) fremfor formen (det estetiske uttrykket)?

Hva er målet med formen som velges?

V. Hvilken funksjon har publikum?

Hvilken rolle har publikum i deres produksjoner?

Hvor viktig er publikum?

På hvilken måte?

Er det et poeng at publikum er deltakende?

På hvilket nivå ønsker dere et deltakende publikum?

DEL II Analyse

1. Will you be there?

1.1 Analytisk beskrivelse⁸¹:

Verket *Will You be there?* ble vist på Kunstnernes Hus 7. desember 2001, og varte i omtrent en time. Utgangspunktet for forestillingen var drapet på 15 år gamle Benjamin Hermansen fra Holmlia i Oslo 26. januar 2001. Denne hendelsen rystet hele landet fordi det ble omtalt som det første rasistisk motiverte drapet vi har opplevd i Norge. Benjamin Hermansen hadde ghanesisk far og norsk mor. Saken fikk enorm medieoppmerksomhet og fikk betegnelsen ”Holmlia-drapet”. Verket *Will you be there?* ble vist i underkant av ett år etter den grusomme hendelsen. Fem personer fra det nynazistiske miljøet ble arrestert⁸². Drapet var rasistisk motivert og utført av erklærte nynazister, fra grupperingen BootBoys. Det ble slått fast av retten.⁸³ Dette vakte avsky og reaksjonene var meget sterke nasjonalt. Det var en nasjonal minnemarkering 1. februar 2001. Oppslutningen i Oslo var enorm, ca. 40 000 mennesker deltok i markeringen. I spissen gikk Kronprinsen og Statsminister Jens Stoltenberg. Det var en av de største markeringene i Norge etter 2. verdenskrig.⁸⁴

Kunstnerne fikk hjelp av over femti ungdommer fra blant annet Holmlia Fritidssenter, en lærer og en journalist. En av hovedpersonene i forestillingen var Benjamin Hermansen nære venn Omar Bathi, som var kjent fordi han hadde tilbrakt mye tid på Michael Jackson sin eiendom Neverland for å lære å danse som Michael Jackson. Bathi ble etter dette en venn av superstjernen. Performansen *Will you be there?* foregikk i Prosjektrummet⁸⁵ og bestod av ulike innslag, alle formidlet som om de var hentet fra en musikkvideo fra f.eks. MTV. Det begynte med låta *Thriller* av Michael Jackson, som starter med lyden av et kistelokk som åpnes med et langsomt knirk, og avslutter med et dunk, når det smeller igjen. Inn i rommet kom en som lignet på Michael Jackson, det var Omar Bathi. Han går inn i den delen av rommet som fremstiller et klasserom. Langs den ene veggen i dette rommet (det intermediale rommet) stod en lærer som forsøkte å engasjere en gjeng med skoletrette elever som satt ved sine pulter langs veggen. Sekvensen i klasserommet var kort. En lærer delte ut noen papirer til

⁸¹ Gran, Anne-Britt: *Ropet om virkelighet*, Morgenbladet 14.02.01, og Hiorth, Susanne Hedemann: *Sceneskifte*, Morgenbladet, 07.02.03, og Vik, Siss: *Nesten sann iscenesettelse*, Morgenbladet, 19.07.02, og Haagensen, Nils-Øivind: *Virkelighetseffekten*, Klassekampen 19.01.02, Intervju med Toril Goksøyr 9. februar 2007 og Camilla Martens 22. mars 2007

⁸² Politiet tok ut siktelse mot tre av personene Joe Erling Jahr, Ole Nicolai Kvisler og Veronica Andreassen.

⁸³ www.benjaminsminnefond.no

⁸⁴ Ibid

⁸⁵ Inghild Karlsen refererte til dette rommet som ”det intermedialerommet”

ungdommene. Noen skriver, andre vil ikke. Så ringer skoleklokka. Elevene løp ut av klasserommet og opp på en scene, et amfi, hvor det allerede stod cirka 60 ungdommer. De hadde stått der helt siden forestillingen begynte. Alle gjør samme håndbevegelser i en felles koreografi, med universelle tegn som ”figth for your right”⁸⁶, ”Yo”, etc. Massen av mennesker går etter hvert i oppløsning og et dansenummer av Omar Bathi og en jente vises på scenen. På den motsatte siden var det oppført et radiostudio. Denne delen av rommet bestod av et høyt bord med mikrofon og en journalist fra NRK, Christer Gilje, kjent fra Dagsnytt 18⁸⁷. Han gjorde intervjuer med tre av ungdommene. Intervjuene ble direkteoverført over lydanlegget. De han intervjuet var venner av Benjamin Hermansen. De snakket om den pågående rettsaken og om fremmedfrykt. Hvordan de opplevde at de møtte rasisme i Norge, hvordan de for eksempel etter drapet ikke turte å gå ute alene om kvelden etter at det var blitt mørkt, og at de alltid fulgte hverandre hjem. De fortalte om en virkelighet som de opplevde i en av Oslos drabantbyer. Intervjuet ble plutselig brutt av et show, der Pepsi ble delt ut til alle ungdommene. Tittelen på performancen, *Will you be there?* har samme tittel som en av superstjernens sentimentale ballader, hentet fra albumet *Dangerous* fra 1991⁸⁸. Oppsetningen på Kunstnernes Hus satte fokus på rasisme, spesielt knyttet til ungdomskulturen. Slik uttrykker Anne-Britt Gran det i morgenbladet

”I en blanding av et danse show – der Michael Jackson er helten. Og talkshow, utfordres ungdomskulturens venne og fiendebilder.”⁸⁹

Medienes betydning var også viete en sentral plass. Det var omkring disse temaene det ble problematisert og diskutert. Michael Jackson var en sentral referanse i denne performancen, det var kun hans musikk som ble brukt. Popstjernen hadde dedikert sitt album *Invincible* til Benjamin Hermansen. På cd-ens omslag står det med stor bokstaver:

Michael Jackson gives ”special thanks”: “This album is dedicated to Benjamin “Benny” Hermansen. May we continue to remember not to judge man by the colour of his skin, but the content of his character. Benjamin... we love you... may you rest in peace.” (deretter symbol på en rose)⁹⁰

Det kunne nok oppleves som et paradoks at man hyllet nettopp denne superstjernen i en slik setting. Michael Jackson som er verdenskjent for sitt komplekse forhold til sin mørke hudfarge. I følge Toril var et annet utgangspunktet for performancen *Will you be there?*

⁸⁶ Hevet knyttneve

⁸⁷ Se illustrasjon fig. 2

⁸⁸ Hvor den mest kjente hiten er *Black or White*, som toppet alle hitlister i ukevis.

⁸⁹ Gran, Anne-Britt: *Ropet om virkelighet*, Morgenbladet 14.02.01

⁹⁰ Sitatet er fra Mickael Jackson sitt album *Invincible*, 2001

terroraksjonen 11. september 2001. Hun refererer videre til en undersøkelse utført av Aftenposten få dager etter terrorangrepet. Der en av to nordmenn gav uttrykk for at de var blitt mer skeptisk til innvandrere etter denne hendelse.⁹¹ I resten av utstillingsperioden på Kunstnernes Hus, hvor Goksøyr og Martens hadde en måned til disposisjon, ble fotografier fra performansen vist frem, som dokumentasjon på hva som hadde skjedd.

1.2 Dramaturgisk analyse:

Når jeg i en analyse av dette verket skal fokusere på tid, rom, kropp og tekst er det naturlig å stoppe opp ved teksten slik den fremkom i radiointervjuene med ungdommene. Den uttalte teksten var preget av sterkt følelsesmessig engasjement i en dokumentarisk form. De intervjuede ungdommene snakket om sine personlige opplevelser knyttet til rasisme. Intervjuene ble direkteoverført over høytaleanlegget, og alle tilskuerne fikk dermed ta del i de personlige erfaringene ungdommene hadde knyttet til temaet. Det tekstuelle er i denne sammenhengen spesifikt knyttet til et dokumentarisk plan. En av de mørkhudede guttene fortalte selv om sin historie om hvordan han som 6-åring, da han kom til Norge, opplevde at noen kastet stein etter ham. Teksten uttrykte på denne måten et sterkt og følelsesmessig uttrykk som ble en viktig del av produksjonen. Teksten slik den fremkommer i tittelen, tar utgangspunkt i en av låtene til Michael Jackson. Denne musikken var en sentral del av uttrykket. All musikk som ble spilt var av Michael Jackson, popstjernen ble på denne måten gitt en sentral plass i forestillingen og dermed også fremholdt som en av ungdommenes helter. Tidsaspektet kan sies å være knyttet til både reell og fiksjonell tid. Med reell eller sann tid mener jeg den tiden som enhver betrakter og aktør opplever som sin virkelige og reelle tid. Ungdommene hadde fått beskjed om å spille seg selv eller å representere seg selv under intervjuet. I disse intervjuene var graden av virkelighetsfølelse stor. I andre partier var situasjonene mer iscenesatte. De scenografiske elementene var med på å skape iscenesatte miljøer, for eksempel klasserommet og scenen hvor ungdommene opptrådte. Dette var en forestilling med en definitiv start, med en dramaturgi og en narrativ struktur. Der den ene handlingen eller situasjonen avløste den neste. Denne strukturen kan i langt sterkere grad knyttes til en musikkvideos oppbygning fremfor en klassisk teaterdramaturgi med begynnelse, midte og slutt⁹². Selve den dramaturgiske strukturen kunne ligne på en musikkvideo fra for eksempel Michael Jackson. Der man "live" klipper mellom scenene. På tross av at det

⁹¹ Haagen, Nils-Øivind: *Virkelighetseffekten*, Klassekampen 19.01.02

⁹² Ofte omtalt som de grunnleggende betingelser for den *aristotelisk dramaturgen* som baserer seg på handlingens enhet, dvs. at handlingen er avsluttet og fullstendig og at alle enkeltstående hendelser i handlingen følger logisk og kausalt av hverandre (Kilde: Gladø s. 29)

manglet det klassiske teatrale spillet, innlevelsen og situasjonen og at dramaturgien var enkel og sånn sett brøt med et tradisjonelt handlingsmønster, vil jeg allikevel påstå at verket kunne oppleves som en forestilling, fordi det var en historie som ble formidlet.

Det fysiske rommet bestod av iscenesatte miljøer som var bygd opp av enkle elementer, ikke store teatrale og gjennomførte scenografier. Miljøene var mer skisseaktig fremstilt, men de bar allikevel tydelige referanser. Det var tydelig at det var et klasserom som ble fremstilt ved at flere skolepulten var stilt opp på rekke. Lyset var et viktig element som var med på å definere rommet, det bestemte retningen og fokus på betrakterens blikk og var med på å avgrense rommet og situasjonene. Tilskuerne hadde i prinsippet anledning til å bevege seg fritt rundt i rommet, men det kom så mange tilskuere at publikum, i følge Toril, nærmest var klistret fast i gulvet der de hadde funnet seg en plass.⁹³ Lyset var med på å markere skillet mellom iscenesettelsene og betrakterne.

Ved behandling av den siste dramaturgiske kategorien: kropp, må det påpekes at ungdommene i utgangspunktet spilte seg selv, selv om graden av autenticitet kan diskuteres når så mange ungdommer plasseres sammen, på og rundt en scene og inn i iscenesatte miljøer. Det ble rettet sterk fokus mot rasisme i denne forestillingen. Aktørene fra Holmlia hadde selv stor variasjon i forhold til etnisk bakgrunn. Jeg vil hevde at de grepene Goksøyr og Martens betegner for dokumentariske primært er knyttet til aktørene, altså kroppene og til teksten i dette verket. Videre at de teatrale og iscenesatte grepene primært er knyttet til rommet og til tiden.

1.3 Genetisk analyse:

Under Inghild Karlsen sin periode som direksjonsleder og intendant ved Kunsternes Hus ble Goksøyr og Martens i følge Toril⁹⁴ gitt en anledning til å bruke prosjektrummet på Kunsternes Hus for å vise et arbeid.⁹⁵ I samme periode jobbet Camilla som dramalærer på Fagerborg videregående skole. Flere av elevene hun underviste viste seg å være venner av Benjamin Hermansen. På den tiden skulle saken mot de tre ny-nazistene som senere ble dømt for å ha tatt livet av Benjamin Hermansen, opp i retten. Mange av elevene gav uttrykk for at de kom til å skulke skolen for å kunne følge rettsaken. De var veldig opptatt av urettferdigheten

⁹³ Intervju med Toril 9. februar 2007, s. 18

⁹⁴ Ibid s. 6

⁹⁵ Bekreftet av Inghild Karlsen på telefon intervju 16. mars 2007. (Parallelt ble det avholdt Carnegie Art Award - 2001 i Kunsternes Hus.)

de følte i det som foregikk. De utrykte en frustrasjon over manglende mulighet til å uttrykke seg, og utrykte et ønske om en ”kanal” som de kunne snakke gjennom. Det fikk de ikke. De skyldige hadde jo det, de hadde media, i følge Toril.⁹⁶ En av elvene til Camilla skilte seg spesielt ut, Omar Bathi. Han hadde bodd to år med hele sin familie på Neverland for å lære å danse som Michael Jackson. Han hadde høy status og var nærmest en kjendis på skolen. Under sitt opphold i USA hadde han blitt en god venn av superstjernen. Omar Bathi var også mye borte fra skolen denne perioden fordi han hadde mistet sin kamerat Benjamin Hermansen.

Det skulle vise seg at utstillingsperioden falt på samme tid som rettsaken skulle foregå i Oslo Tinghus. Forestillingen kunne dermed oppleves som svært politisk aktuell. Selv refererer Goksør og Martens til kunstsjangeren fra 70-tallet med betegnelsen living newspaper, som en drivkraft og inspirasjon knyttet til dette verket. Camilla uttrykker at et premiss i alle deres arbeid er at verket representerer en diskusjon som berører dem personlig og i dette tilfellet var det knyttet til det faktum at Norge i følge Camilla hadde opplevd sitt første rasistisk motiverte drap og at Norge er blitt et mer fremmedfiendtlig land. Når Camilla opplevde dette samtidig som hun jobbet som lærer for en gruppe ungdommer som plutselig mister kameraten sin, begynte problematikken knyttet til rasisme i aller høyeste grad også å berøre henne som privatperson, i følge henne selv. Det selvbiografiske planet er på denne måten en viktig drivkraft i prosjektene deres, i følge henne.

I arbeidet med verket fikk Omar Bathi en av hovedrollene i forestillingen og han og en annen jente som gikk på danselinjen på Fageborg gjorde en ”re-make” av et danseshow som Michael Jackson og Britney Spears hadde gjort sammen. Danseshowet som ble vist på Kunsternes Hus var en eksakt kopi av dette. Et forslag Goksøyr og Martens aldri hadde kommet på selv, i følge Toril. Det var ungdommene selv som også lagde koreografien på dansenumrene og de synkroniserte tegnene de gjorde med hendene. Goksøyr og Martens stod ellers for regien. Ungdommene hadde snakket med Christer Gilje på forhånd, slik at de kunne få tenkt seg om og forberedt hva de hadde lyst til å si. Men de hadde ikke fått de eksakte spørsmålene fra radiointervjuren på forhånd. Ungdommene skulle representere og spille seg selv. Derfor var det viktig at de ikke fikk de eksakte spørsmålene slik at en viss spontanitet og autenticitet ble ivarettatt, i følge kunstnerne. Goksøyr og Martens leter etter en autenticitet når de bruker ikke-

⁹⁶ Intervju med Toril, op. cit. s. 8

skuespillere, i følge Toril. De leter etter det som gir en virkelighetsfølelse, når de ber en journalist spille journalisten. Dette betyr i følge Toril ikke nødvendigvis at det er virkeligheten som blir presentert, men ved å velge ikke-skuespillere og aktører som representerer seg selv får Goksøyr og Martens frem et viktig moment som de ofte leter etter, nemlig en virkelighetsnærhet som genererer en virkelighetsfølelse. Hvor vidt det er virkeligheten eller hvor vidt ting er sant eller ikke på en scene, det kan man uansett aldri vite, i følge Toril.

2. It would be nice to do something political

2.1 Analytisk beskrivelse⁹⁷

I utstillingsvinduet Galleri Showcase⁹⁸ i Hamburg sentrum viste Goksøyr og Martens verket *It would be nice to do something political* fra 2. – 28. juli 2002. I vinduet til galleriet hang et 1,6 m høyt og 10 m langt fotografisk portrett av de to kunstnerne, ”stylet” som to fotomodeller. Reklameplakaten hadde samme størrelsen som vinduet i galleriet, og var montert direkte på baksiden av vindusglasset. Fotografiet var presentert slik at det så ut til å være et ledd i en reklamekampanje der to vakre og pent poserende modellene møter betrakterens blikk utfordrende, tilfreds og reklamerende for et kommersielt produkt. Modellene er kunstnerne selv. De to er plassert i hver sin ytterkant av fotografiet. Det er trykket tekst mellom de to, presentert som om de prater sammen. Toril, den lyse til høyre sier: “It would be nice to do something important”, og Camilla, den mørke til venstre svarer: “Something political?”. Kunstnerne er gjengitt tilbakelent, uanstrengt og uberørt, med blikket rettet mot betrakteren. På utsiden av galleriet pusses vinduet av en afrikansk mann. Han står og pusser vinduet uavbrutt hele dagen.⁹⁹ De forbipasserende ble konfrontert med denne hendelsen, der en mørkhudet afrikansk mann rengjør vindusoverflaten som viser et glanset fotografi av to hvite vakre kvinner fra Europas middelklasse, og deres ønske om å gjøre noe viktig. Hendelsen kunne umiddelbart se ut til å være en dagligdags hendelse i Hamburg, der en svart mann står og vasker et vindu. Verket må derfor oppdages for å bli noe annet enn en dagligdags hendelse.

⁹⁷ Furnesvik, Eivind: *Forbigående følelser*, Norsk Kunstårbok nr. 2, 2002, og Nils-Øivind Haagensen, *Virkeligheten kommer!*, Klassekampen, 20.07.02, og Fantoft, Sissel: *Norske kunstnere stiller ut seg selv*, Dagbladet. 01.07.02, og Larsen, IdaLou: *En viktig teateraften*, www.scenekunst.no, 21.04.04

⁹⁸ Dette var et temporært galleri i et utstillingsvindu som tilhørte Der Spiegel sin nettavisbygning. Intervju med Toril 9. februar 2007, s. 33

⁹⁹ Det er viktig for kunstnerne å understreke at jobben deles mellom flere renholdsarbeidere, på grunn av jobbens ensformige karakter

Første visningen av dette verket ble kuratert av Per Gunnar Tverbakk. Galleriet i Hamburg har beliggenhet tett på en av de mest sentrale trafikklårene for bilister som skal kjøre inn eller ut av Hamburg sentrum. Det var mange tilfeldige forbipasserende bilister og forgjengere som dermed fikk sjansen til å se verket i denne perioden. Uten at de nødvendigvis var klar over at det var et kunstverk de var vitne til. For mange tilskuere ville nok verket fremstå som en vanlig hverdagslig hendelse.

Goksøyr og Martens ble i etterkant av denne visningen invitert til Teaterfestivalen i Avignon, en av de mest prestisjetunge teaterfestivalene i Europa, med dette verket. Her ble teksten oversatt til fransk; *Ce serait bien de faire quelque chose de politique*. Og ble vist i utstillingsvinduet til Handels- og Industrikontoret i byen Avignon og departementet i Vaucluse. Deretter ble verket *It would be nice to do something political* vist i en av Beograds gågater i forbindelse med kunstbiennalen *October Salon*. I denne visningen var det sigøynere som vasket vinduet fordi den politiske situasjonen i Serbia var annerledes enn i Tyskland. Det fantes nesten ikke innvandrere fra Afrika. Sigøynere var ”lavest på rangstigen”, i følge Toril¹⁰⁰. Verket er også valgt ut av den tyske kuratoren René Block, direktør for Kunsthalle Fridericianum in Kassel, og ansvarlig for den nordiske paviljongen i Venezia, til å representere Norge på den 52. Venezia biennalen fra 10. juni til 21. november 2007.

2.2 Dramaturgisk analyse

I en dramaturgisk analyse av verket *It would be nice to do something political* hvor man tar utgangspunkt i de dramaturgiske bestanddelene tid, rom, kropp og tekst, vil tidsaspektet oppleves som spaltet. Verket kan umiddelbart se ut som en dagligdags hendelse som utspiller seg i reell tid, en svart mann som står og vasker et vindu. Man trenger tid for å oppdage det. Når man har lest teksten, blir man muligens vippet ut av balanse i reell tid og man kan bli oppmerksom på situasjonens iscenesatte side. I dette verket har man på den ene siden den fiktive tiden som representeres på reklameboardet. Dette kan oppleves som en reklameparodi som befinner seg i en egen sfære og dermed etablerer sin egen tidsverden. Det er ikke åpenbart for betrakteren hvor stor grad av alvor det er i denne reklameparodien. Det oppstår en forvirring hos betrakteren i graden av ironien som er knyttet til verket. Forvirringen blir ytterligere forsterket ved at afrikaneren som vasker vinduene i aller høyeste grad befinner seg i reel tid, selv om han er aldri så iscenesatt. Dermed kan vi snakke om en meta-dimensjon som er til stede, representert ved virkeligheten der en afrikansk mørkudet vindusvasker er plassert

¹⁰⁰ Intervju med Toril, op. cit. s. 35

på utsiden av vinduet hvor han daglig må skitne til hendene sine for å vaske skitten vekk fra de pent poserende kvinnene. Virkeligheten vekker oss fra den humoristiske og forførende ironiseringen over reklamens verden. Hvilke arbeid er det sannsynlig at en innvandret afrikansk mann ender opp med hvis han er så heldig å få en jobb i Norge eller et hvilket som helst annet rikt vesteuropeisk land? At mange som passerer grensene til Europa må ta til takke med de jobbene mange andre ikke vil ha, som for eksempel å pusse vinduer, er en velkjent sak. De kommer aldri helt inn i varmen på den andre siden av glassruten. Det er neppe Kamerunerens ønske å vaske det samme vinduet 8 timer hver dag¹⁰¹. Han skulle vel også kunne tenkes å bruke tiden sin på ”something important” isteden.

Kunstnerne trekker sitt verk ut i det offentlige rom. De bruker utsiden av galleriet, gallerivinduene og fortauet utenfor. På denne måten kan verket muligens minne mer om gateteater enn tradisjonell installasjonskunst. Verket trekkes ut i publikums reelle verden, og verkets dialog med betrakteren kan dermed oppleves som mer påtrengende. Måten verket utfolder seg i rommet på, forsterker følelsen av at dette er en reel, virkelig hendelse. Man blir eventuelt klar over kunstnernes iscenesettelse av rommet først etter en viss tid. Scenen som utspiller seg med en vindusvaskende afrikaner er et så velkjent situasjon for betrakteren at det tar litt tid før betrakteren reagerer på at det er noe rart med hendelsen som utspiller seg. Opplevelsen av situasjonen er så virkelighetsnær og det er i denne nære opplevelsen at ubehaget ligger.

Når vi i denne analyse skal diskutere kroppen som en dramaturgisk bestanddel er det i den sammenhengen naturlig å påpeke dobbeltsidigheten ved verket vi ellers har påpekt. Menneskene i verket representerer seg selv og er dermed representanter for en virkelighet. At kunstnerne selv er portrettert løfter også verket opp på et annet selvbiografisk nivå. Goksøyr og Martens viser her tydelig hvordan de kommer i veien for sitt eget politiske kunstprosjekt. Hvordan den politiske saken blir en promoterings sak for kunstnerne selv, altså for produktet Goksøyr og Martens. Dette selvrefleksive nivået berører temaer knyttet til kunstneres imagebygging og merkevarebygging. De berører med dette det problemfylte området mellom kunst og politikk. Spørsmålet som helt uunngåelig reiser seg er hvordan er det mulig å lage politisk kunst? For mange kunstnerne er fanget i det samme systemet som de ønsker å

¹⁰¹ Det er i denne sammenheng viktig å poengtere at kunstnerne betaler vindusvaskerne som skuespillere og ikke som reelle renholdsarbeidere, de får skuespillerhonorar. Ellers er det også viktig for kunstnerne at det ikke er den samme vindusvaskeren som arbeider hele dagen pga. arbeidets ensformige karakter. De er flere vindusvaskere som avlaster hverandre.

kritisere. Gjennom teksten tar Goksøyr og Martens inn dette selvrefleksive nivået i verket. Kunstnerne er på samme måte som afrikaneren som vasker vinduene plassert på sin side av glassruten, uten mulighet til å fullstendig ta del i det som foregår på den andre siden. Forskjellen er at de er inne i varmen, på den siden de fleste ønsker å være.

Verket kan på denne måten oppleves som en parodi på den politiske korrekte kunstverden. Verkets iscenesatte karakter kan også være med på å understreke at fotografiet oppleves som en parodi og en humoristisk fremstilling av et kulturelt fenomen som disse reklameplakatene kan sies å representere. Ved å velge en reklameparodi som utgangspunkt for verket hvor tekstuelle aspekter vektlegges, er interessant og fokusere på. Toril konstaterer: "It would be nice to do something important", Camilla stiller spørsmålet: "Something political?". Flere politiske aspekter vil nok virke påtrengende på betrakteren. For det første vil den iscenesatte delen av verket få betrakteren til å fokusere på det politisk hykleriet man kan finne overalt i reklameverden. Der vi kan trekke paralleller til eksempelvis Hennes og Mauriz og Benneton sine storstilte kampanjer. Det blir noe komisk over måten disse kvinnene kikker på oss, tungt sminket. Sexy, selvsikre og utfordrende. To kvinner som ser ut til å ha fått til det meste her i livet. De vil allikevel ha mer. De vil føle seg viktig. Når den andre repliserer "Something political?" kommer det frem et komisk aspekt. Mange har nok et ønske om at "It would be nice to do something important". For mange vil nok det å skitne til hendene sine for å oppnå et slikt ønske komme i veien. Andre vil nok kunne kjenne seg igjen i et velpolert, velorganisert og et tilsynelatende perfekt samfunn som på samme tid også kjennes uten særlig mening og dermed totalt innholdsløst. Verket kan oppleves som meget mangefasettert.

2.3 Genetisk analyse:

Hele prosjektet *It would be nice to do something political* begynte med at Goksøyr og Martens ønsket å gjøre noe viktig, og kanskje politisk.¹⁰² Camilla påpeker at denne dialogen er et utdrag fra en reell samtale som fant sted mellom kunstnerne i 1997. Den ironiske samtalen som senere har oppstått som tekst, var i følge Toril basert på noe ektefølt og var i utgangspunktet inderlig ment.

Det første sentrale aspektet knyttet til verket *It would be nice to do something political* sin tilkomsthistorie, er at det opprinnelige fotografiet ble publisert for første gang i

¹⁰² Intervju med Toril, op. cit. s. 30

kunstmagasinet Frotté¹⁰³ i september 1998. Her var dialogen mellom de to kunstnerne formulert annerledes. Toril begynner med å si “It’s usually a pretty good thing to have a sister.” Camilla svarer: “you can tell her things you’d never tell your brother”. Fotografiet er bearbeidet på en annen måte. Her er de to jentene montert og bundet sammen, som to siamesiske tvillinger.¹⁰⁴ Dette var første gangen dette fotografiet ble vist offentlig.

Det neste leddet i utviklingen av verket *It would be nice to do something political* var at dette fotografiet ble brukt som en invitasjon til performance-forestillingen *Hva må gjøres?*¹⁰⁵ Som ble vist på UKS i 1998. Hele ”research-en” i forbindelse med *Hva må gjøres?* begynte med at Goksøyr og Martens gjorde en rekke intervjuer med personer som satt i kirkeasyl. De beveget seg inn i et område som begge opplevde som følsomt, de traff mennesker i sårbare situasjoner. Her møtte de som utøvende kunstnere en relevant problemstilling knyttet til å lage politisk kunst. Bruker man egentlig den politiske problemstillingen til å promotere seg selv som kunstner? Goksøyr og Martens ville i *Hva må gjøres?* fortelle sin historie, samtidig som asylsøkerne skulle få fortelle sin historie. Dermed oppstod en vending midt i prosessen, hvor de ønsket å sette søkelyset på seg selv. Opplevelsen av å nesten stå i veien for sitt eget prosjekt ble såpass prekær at de valgte en invitasjon med bilde av seg selv. De tok utgangspunkt i det samme fotografiet som ble presentert i magasinet Frotté. Fotografiet ble tatt av Jan Alsaker, som også bearbeidet det i Photoshop. Dialogen/teksten ble utarbeidet av Goksøyr og Martens, under arbeidet med invitasjonen. Dialogen ble slik vi kjenner den fra *It would be nice to do something political*. Toril sier: “It would be nice to do something important.” Og Camilla svarer “Something political?”. Camilla påpeker at den aktuelle replikkvekslingen mellom de to fant sted i 1997 da alle gikk og ventet på om USA skulle bombe Kosovo eller ikke. Og de ønsket å gjøre noe som virkelig betydde noe, ved å ta fatt i den situasjonen de så i Kosovo. I performansen *Hva må gjøres?* spilte 30 asylsøkerne, en tolk, en kokk og assistenten rollene som seg selv. Det var også inkludert et filmteam på 30 mennesker. Goksøyr og Martens spilte rollene som to journalister under selve performansen. De intervjuet asylsøkerne om hvordan det var i Kosovo før de flyktet til Norge, hvordan de klarte å flytte og hvordan de opplevde å komme hit. Det var i utgangspunktet for dramaturgien i filmen som skulle lages. Filmene ble deretter vist som en nyhetsreportasje på en storskjerm, samtidig som den ble direkteoverført inn i gallerirommet på UKS. Produksjonen

¹⁰³ Hansen, Tone (red.): *Prosjekt for Frotté – Goksøyr/Martens Salong*, Frotté – magasin om klær, kunst, design og foto, nr. 1 september, Trondheim, 1998

¹⁰⁴ Se illustrasjonsbilde fig. 9

¹⁰⁵ Se illustrasjonsbilde fig. 10

ble i følge Camilla ikke en produksjon om flyktninger i Kosovo men en produksjon som hun i aller høyeste grad kaller selvbiografisk.

Den videre utviklingen av verket *It would be nice to do something political* bestod i at kurator Per Gunnar Tverbakk fikk en henvendelse fra en tysk kunstner i Hamburg som skulle ha et temporært galleri i et utstillingsvindu i Der Spiegels nettavisbygning. Prosjektet fikk tittelen *Tempolimit*. Den skulle pågå i et halvt år, og han inviterte til sammen 6 kunstnere/prosjekter som alle fikk en måned hver. Tverbakk inviterte deretter kunstnerne Goksøyr og Martens som ett av disse prosjektene. Utstillingsrommet var rett og slett et utstillingsvindu, hvor dybden i rommet var omtrent en meter og høyden omtrent en og en halv meter. Etter å ha sett utstillingsrommet bestemte Goksøyr og Martens seg for kun å gjøre bruk av vinduet. Dermed tok prosjektet form. Det ble også avholdt et møte med blant annet kurator Per Gunnar Tverbakk hvor diverse løsninger ble presentert og diskutert. En annen dimensjon har også åpenbart seg i møte med *It would be nice to do something political*. Det ble laget en dokumentarisk-fotografisk serie i 2002 basert på selve fremførelsen. Dette verket består av 5 fotografier, 5 i antall, 45 x 60 cm.(C-print på aluminium), der tittelen er den samme som selve visningen i Hamburg, *It would be nice to do something political*¹⁰⁶. Dette verket er vist som et selvstendig verk på en utstilling i Fotogalleriet i 2004, samt på Vestfossen Kunstlaboratorium¹⁰⁷ i 2003.

Kunstnerne startet forarbeidet til det som skulle bli verket *It would be nice to do something political* allerede i 1997, da fotografiet ble tatt av Jan Alsaker og da den reelle samtalen mellom de to kunstnerne fant sted. Verkets tilkomsthistorie har dermed røtter langt tilbake, og kimen til verket fulgte kunstnerne i 5 år før det ble vist for første gang i Hamburg i 2002.

3. Askepott

3.1 Analytisk beskrivelse¹⁰⁸

Teaterforestillingen Askepott ble vist på Torshovteatret i april 2004. Forestillingen baserer seg på det klassiske eventyret om Askepott, jenta som blir satt til det tyngste og simpleste

¹⁰⁶ Se illustrasjon fig. 6

¹⁰⁷ Utstillingens på Fotogalleriet het *Free Drinks*, og pågikk i perioden 28. august til 28. september 2004. På Vestfossen Kunstlaboratoriums Gallerimessen *Class of 2003*, fra 7. november til 21. desember, 2003.

¹⁰⁸ Rygg, Elisabeth, *Annerledes og rørende Askepott*, Aftenposten, 19.04.04, og Bugge, Erle Mostue: *Askepott på to plan*, Aftenposten, 14.04.04, og Christiansen, Ann: *Gir et spark til billedkunsten*, Aftenposten, 04.02.07, og Helvig, Julie: *Askepott møter virkeligheten*, Aftenposten, 14.04.04, og Grande, Toril: *Prinsessene på Torshov*, Dagbladet, 03.04.04, og *Askepott – en forestilling av Goksøyr og Martens*, Nasjonalteateret, 2004

arbeidet i huset hvor hun bor med sin onde stemor og sine slemme stesøstere. Hun får ikke bli med når prinsen inviterer til slottsball. På tross av all motgang vinner hun prinsen og lever lykkelig i alle sine dager. I Goksøyr og Martens sceneversjon av det velkjente eventyret blir Askepott spilt av Marte Wexelsen Goksøyr, Marte var 22 år gammel, hun er Toril sin lillesøster, og hun har Downs syndrom. Askepott med Downs syndrom drømte også om kjærlighet, vennskap og tilhørighet. Rammen omkring stykket var eventyrets, der kostymer, rekvisitter og scenografi bærer tydelig preg av eventyrets verden. Midt på scenen står en tronsal der to barokke tronstoler er plassert under en forgylt baldakin av rød fløyel. En hvit hest, gullsko, ballkjoler, og ikke minst en vakker prins hører hjemme i denne sceneversjonen av Askepott. Parallelt med eventyret som formidles på scenen hører vi Marte sin personlige historie fortalt over lydanlegget som voice-over¹⁰⁹. Der forteller hun oss om sine tanker og drømmer knyttet til kjærlighet, som et dokumentarisk element.

De andre rollene i eventyret ble spilt av profesjonelle skuespillere.¹¹⁰ For å gi leseren et best mulig inntrykk av teaterforestillingen ønsker jeg å beskrive hvordan Goksøyr og Martens har valgt å presentere materialet. Stykket åpner med at vi ser en tronsalen hvor to pompøse stoler i hvitt og rosa er plassert på en liten trappeavsats med tre trappetrinn. Mellom stolene er det plassert et lite bord med forfriskninger. Bak stolene henger et rødt draperi. Midt på scenegulvet står en enkel liten trekrakk som er opplyst. Askepott har med seg et trekkspill, hun setter seg på krakken og en stemme forteller over lydanlegget:

”Askepott er en jente som bare driver i asken, men som allikevel er pen. Hun er nok mellom 20 og 25 år gammel. Askepott er vakker, snill og rettferdig, også er hun frekk og tøff. Hun kan være ganske ertende. Jeg liker f. eks. at hun kaster en snøball på prinsen førstegang hun ser ham. Jeg liker henne på ballett også, når hun danser med prinsen. Det er så romantisk. Hun er fryktløs og vil se prinsen uansett hva stemoren sier. Hun har litt de samme egenskapene som jeg har, så jeg kunne godt spille Askepott.”¹¹¹

Askepott spiller ”Love me tender” på trekkspillet. Tronstolene lyskes sakte opp og stemoren og stesøsteren kommer stormende inn. De oppfører seg som to erteris og fremstilles teatrale og groteske. De kommanderer henne til å legge vekk trekkspillet og isteden gjøre nytte for seg ved å vaske gulvet. De overser henne fullstendig mens de drikker kaffe og fortsetter den

¹⁰⁹ Lest av Toril Goksøyr

¹¹⁰ Prinsen spilles av Kyrre Sydnes. Petronella Barker spilte Dronningen, Morten Faldaas den gode hjelperen, Rolf Arly Lund spilte kongen, Heidi Goldmann var askepotts stesøster og Trine Wiggen spilte den onde stemoren. Det var også live musikk, der det norsk-svenske bandet Hello Goodbye spilte på scenen. Bandets besetning bestod av Frode Fivel på gitar og vokal. Johannes Kanschhat på trommer, Lisa Lundkvist på vokal og fiolin. Lars Borg på kontrabass.

¹¹¹ *Askepott – en forestilling av Goksøyr og Martens*, manus, Nasjonalteateret, 2004, S. 3

intense dialogen. Eventyret utspiller seg videre i form av tradisjonell dialog og tradisjonelt spill mellom skuespillerne. Dette brytes med historiene som fortelles over lydanlegget. Visuelt på scenen skapes det tablåer mens disse tekstpartiene leses over lydanlegget. Et eksempel på et slikt parti er fra scene 8, der Askepott snakker om kjærligheten:

”Det finnes mange måter å si ”jeg elsker deg” på! Man kan f. eks gi bort en rose, man kan gi en klem eller be om en dans på en pub eller en fest. Man kan gå en tur sammen, eller bare ta moen i hånden. Jeg har aldri kysset noen. Jeg vet ennå ikke om jeg liker det. Jeg ser det an... Jeg er mer opptatt av kroppskontakt. Det er jeg interessert i, å ha noen nær meg, noen som kan beskytte meg. Kanskje man kan gi den utvalgte en klem og samtidig slippe en lapp ned i lommen hans. Hvis man går i samme klasse kan man kaste en lapp med en hyggelig beskjed bort til pulten hans. Hvis han sitter ved siden av deg kan du bare gi den til ham, men hvis han sitter lenger frem, eller midt på, kan man kaste den over de andre slik at den treffer ham i hode. På lappen kan det kanskje stå ”møt meg!”. Det viktigste er å gi personen oppmerksomhet, prøve å få kontakt... Det går an å bare si det rett ut også at ”jeg elsker deg” liksom. Jeg har aldri sagt det til noen, bortsett fra at jeg har gitt en mann en rød rose. Da fikk jeg en klem etterpå. Det må jo bety at han liker meg og at han ble glad. Man merker når noen er forelsket.”¹¹²

Eventyret fortsetter etter dette i vant takt og tone. Alle kvinnene i sognet inviteres til slottsball, kongen og dronningen ønsker at prinsen skal finne seg en kone. Askepott som tror hun skal bli med, må bli hjemme. ”Du vet vel at du ikke kan være med, du skremmer jo livet av folk slik som du ser ut!”. Den onde stemoren heller ut én skål med grønne og én med gule linser som blander seg i en haug på gulvet. Askepott får beskjed om at hun må sortere linsene før de er tilbake fra slottsballet. Hun får hjelp av duene sine, de sorterer fargene for henne. Den gode hjelperen som er husets tjener har gitt henne tre nøtter som han har funnet på en reise. Disse viser seg å være magiske og en fantastisk ballkjole trylles frem. Slik kan Askepott allikevel gå på ball. Hun og prinsen danser med hverandre. Prinsen blir fullstendig fortapt og forelsket i henne. Igjen hører vi over lydanlegget:

”Jeg skal gifte meg i Nittedal kirke for der er jeg døpt. Jeg vil ha Gunnar som prest. Det blir en del gjester regner jeg med, flere enn det er plass til i kirken, for det er ganske mange som kjenner meg. Jeg vil ikke bryte tradisjonen så pappa skal føre meg opp kirkegulvet... Jeg har litt lyst til, hvis Gunnar vil det da, at NRK kunne ta opp vårt bryllup også. Selv om ikke det er kongelig. Gunnar arbeider i NRK. Det kunne vært gøy. Likevel tror jeg ikke det blir noe av. Men man kan jo aldri vite...”¹¹³

Askepott må gå, hun forlater ballet. I det hun skal skynde seg ut trår hun av seg den ene skoen på veien. Prinsen løper etter henne, men hun er borte. Det eneste han har igjen er Askepott sin sko, ingen navn på denne vakre jenta han akkurat har møtt. Prinsen deklamerer derfor at den som skoen passer vil han gifte seg med. Han finner til slutt sin Askepott, etter at mange

¹¹² Ibid s. 17-18

¹¹³ Ibid s. 37

kvinne i byen har prøvd skoen. Han løfter henne og snurrer henne lykkelig rundt. I black outen hører vi igjen over lydanlegget:

”Jeg heter Marte Wexelsen Goksøyr. Jeg er 22 år. Jeg tenker på at jeg har Downs syndrom veldig ofte. Jeg tenker på den sangen fra forestillingen Alladin: ”Jeg er så dum”. Men det er ganske ålreit å ha Downs syndrom også. Hvis ikke er jeg jo ikke Marte. Jeg hadde en kjæreste en gang. Vi var sammen ganske lenge. Det var sånn at vi hadde gått en tur med hele klassen til Sognsvann. Der bare gikk vi, og så skjedde det plutselig; poff! Det er så vanskelig å forklare. Det bare skjedde, vi tok hverandre i hånden.”¹¹⁴

Siste scenebilde er et bryllup, der prinsen gir Askepott ringen. De ser på hverandre intenst og lener seg inntil hverandre panne mot panne akkompagnert av vakker musikk. Stykket varte i ca. 1. time og 5-10 minutter. Teaterscenen på Torshov er underlagt Nationaltheatret og består av et rundt scenerom med plass til mellom 130 – 200 publikummere i salen og på galleriet.

3.2 Dramaturgisk analyse

Med utgangspunkt i de dramaturgiske kategoriene tid, rom, kropp og tekst, for en verkanalyse av forestillingen *Askepott*, er det kroppen som utmerker seg som den mest påfallende og interessante kategorien. Skuespillerne, som er profesjonelt skolerte aktører bidrar til å skape et fullstendig og gjennomgående teatralt Askepottunivers. Der bruddene med den tradisjonelle teaterestetikken primært oppleves ved at Marte Wexelsen Goksøyr med Downs syndrom spiller Askepott. Dette er et sterkt episk grep som vipper betrakteren ut av forestillingens verden og inn i ”real-time”. En kaskade av tabubelagte, ømtålige og vonde følelser og spørsmål reiser seg hos betrakteren fordi Askepotteventyret om jenta som blir holdt utenfor ”det gode selskap” har klare paralleller til Martes egen historie. Betrakteren blir konfrontert med egne forventninger og stereotype oppfatninger. Bruddene med det fiktive eventyruniverset foregår også ved enkelte musikalske innslag, hvor bandet spiller blant annet populærmusikk fra vår tid akkompagnert seks dansere¹¹⁵ som danset moderne og koreograferte dansenumre.

Teksten opererer på to plan i denne forestillingen. Tekstmessig har den fiktive eventyrdelen av forestillingen sitt utgangspunkt i den Tsjekiske filmen *Tre nøtter til Askepott*¹¹⁶ som er en inspirasjonskilde for oppsetning. Denne filmen er ganske særegen fordi den avviker fra andre varianter av Askepott-eventyret på flere områder. Askepott er i denne utgaven mye tøffere

¹¹⁴ Ibid s. 43

¹¹⁵ Lona Gahre, Charlotte Tharaldsen, Maria Knåle, Espen Austen, Jon Filip Fahlstrøm, Jon Torger Storsnes

¹¹⁶ Den tsjekkisk-tyske filmen er fra 1973 og er i Norge en av de mest kjente utgavene av Askepotteventyret. Filmen baserer seg på et eventyr av Božena Němcová. Filmen har i de siste årene vært vist som ønskeprisen hver julaften på NRK1 kl. 11.00.

enn hvordan hun vanligvis blir fremstilt. Hun får tre magiske nøtter av kusken i huset, hver av disse nøttene gir henne ett sett med kostbar klær. Den første gangen er det en ridedrakt, noe som gjør at hun kan delta i en jaktkonkurranse med prinsen. Hvor hun skyter med pil og bue og viser seg som en mesterskytter. Den andre nøtten gir henne en vakker ball kjole. Noe som gjør at hun kan delta på slottsballet. Fra den siste nøtten trylles det frem den vakreste brudekjole. Askepott får tilslutt sin prins og de rir lykkelige i fullgalopp inn i solnedgangen. Det er mange paralleller til denne filmen i den fiktive delen av forestillingen.

Det andre tekstuelle planet er Marte Wexelsen Goksøyr sine innerste tanker om kjærligheten som formidles i nåtid, der hun generelt sett ytrer helt allmenngyldige drømmer om kjærlighet, fremtid og drømmer. Når disse tekstbruddene kommer fryses handlingen (i tablåer) på scenen. På samme måte er tiden i forestillingen også delt. Men i motsetning til teksten som er todelt oppleves tiden som tredelt, på den ene siden den fiktive tiden representert i eventyret og på den andre siden en form for halvt iscenesatt og halvt dokumentarisk tid, ved voiceover partiene, Marte Wexelsen Goksøyr sine inneste bekjennelser omkring kjærligheten som leses av Toril Goksøyr. Tilslutt har vi den reelle tiden, publikums virkelige tid. Dette tidsplanet er ikke vektlagt i denne produksjonen. Bruken av rommet blir løst på en tradisjonell måte. Forestillingen spilles i et rundt scenerom hvor alle scenografiske elementer, rekvisitter, kostyme, maske, lys og plassering av publikum i salen er med på å underbygge det fiktive universet om Askepott, som forgår på scenen.

3.3 Genetisk analyse:

Ideen til *Askepott*-forestillingen hadde fulgt Goksøyr og Martens i mange år før det virkelige arbeidet med produksjonen startet, i følge Toril¹¹⁷. De ønsket å la en kvinne med Downs syndrom fortelle sin historie, om forventninger til livet. Å rette fokus mot likheten mellom Marte og andre kvinner, ikke utelukkende på det som skiller dem, var et bevist valg. I de tidlige prosjektbeskrivelsene av verket omtales prosjektet med arbeidstittel *To the end of love*. Den mest åpenbare forskjellen og ulikheten mellom Marte og andre kvinner ser man med en gang på utseende hennes. Derfor ønsket Goksøyr og Martens å fokusert på Marte og Askepott sine likheter, i følge Toril¹¹⁸. Goksøyr og Martens ønsket videre å legge dette til en så klisjéfyllt historie om fangenskap slik som eventyret om *Askepott* kan sies å være. Goksøyr og

¹¹⁷ Intervju Toril, op. cit. s. 19

¹¹⁸ Ibid s. 24

Martens ønsket med dette valget og synliggjøre Marte sin fangenskapssituasjon, som består i at hun blir stigmatisert fordi hun har Downs syndrom¹¹⁹. Rett etter at Goksøyr og Martens i 2002 gjorde forestillingen *Biografi* på Nationalteatret presenterte de sin idé rundt *Askepott*-forestillingen for Eirik Stubø. Avtalen med Stubø knyttet til dette prosjektet var i følge Toril inngått lenge før selve produksjonen. Avtalen holdt i følge Toril på å glippe, da Eirik Stubø ønsket å trekke seg¹²⁰. Toril og Camilla argumenterte for å få låne Torshovteatret, fordi de visste at det var en periode hvor det ikke skulle spilles noe der. Det var i en periode mellom to skuespillergrupper på Torshovteatret. Stubø lot seg i følge Toril overtale til dette. Dette resulterte i en strammere økonomisk ramme for Goksøyr og Martens, noe som igjen fikk konsekvenser for prosjektets karakter. En direkte konsekvens for produksjonen var at forestillingen ble flyttet fra Nationalteatrets Amfiscene til teaterscenen på Torshov, noe som innebar ”en rekke nye utfordringer og nødvendige justeringer.”¹²¹

Etter at samarbeidsavtalen med Nationalteatret på ny var sikret, startet arbeidet med produksjonen. Utarbeiding av teksten var en sentral del av prosessen, der også Martes far Bernt Goksøyr ble intervjuet om hans tanker, erfaringer og betroelser knyttet til det å ha en datter med Downs syndrom¹²². Askepott sine monologer baserte seg på mange timer med lydopptak av en samtale med Marte om allmenngyldige ting som kjærligheten, situasjoner hun har opplevd, mennesker hun har møtt og drømmer som hun bærer på. Camilla og Toril har valgt ut partier fra disse opptakene. De valgte ut de partiene hos Marte som de synes forholdt seg parallelt til Askepott sin historie. Manuset var ferdig utarbeidet til 1. leseprøve ved teatret. Dette var et bevisst valg slik at denne delen av prosessen ikke skulle ta for mye av prøvetiden. Toril påpeker at de under tidligere produksjoner ofte har gjort intervjuer underveis i prøvetiden, men under arbeidet med Askepott var manuset ferdig før prøvene begynte. Prosessen som fulgte bestod av ordinære teaterprøver, slik det foregår ved et teater, med leseprøver, arrangementsprøver, dialoger med ulike designere knyttet til kostyme, scenografi,

¹¹⁹ Ibid s. 25

¹²⁰ I Søknad om utvidet produksjonstøtte til Norsk Kulturråd 29.08.03 refereres det til at samarbeidsavtalen med Nationalteatret ble endret. Askepott-forestillingen som skulle være en coproduksjon mellom Goksøyr og Martens og teatret. I tillegg til å tilby prøvelokale, spillested, skuespillere og annonsering skulle teatret bidra med økonomisk støtte på 235.000 nkr. I møte med Eirik Stubø 19.06.03 informerte han om at teateret ønsket å trekke seg fra avtalen og at teatret av økonomiske grunner ikke hadde mulighet til å realisere produksjonen. Etter lengre forhandlinger med teatersjefen fikk Goksøyr og Martens allikevel til en avtale om at forestillingen skulle settes opp. Premisset fra teatret side var at de ikke støttet produksjonen økonomisk.

¹²¹ Slik kunstnerne selv har formulert det i vedlagt dokument til ”Søknad om utvidet produksjonstøtte” til Norsk Kulturråd 29.08.03

¹²² Dette intervjuet ble tilslutt allikevel ikke med i forestillingen. Det eneste var det lille tekstmateriale som ble presentert i programmet til forestillingen (se illustrasjon fig. 15)

lys etc. Goksøyr og Martens hadde delt regionsvar i produksjonen, samt prosjektledelse. I prosjektbeskrivelsene til Norsk Kulturråd vises det til en dukke som Marte skulle benytte i de partiene av forestillingen hvor vi hørte Martes monologer over høytaleranlegget. Dukken skulle forestille Marte selv og være 80 cm høy. Den skulle lages av skulptør Kjersti Wexelsen Goksøyr. Dette var en idé som ikke ble realisert i selve *Askepott*-forestillingen. At slike forandringer skjer underveis i arbeidet med en teaterproduksjon er vanlig og må derfor ikke nødvendigvis sees som en konsekvens av de endrede økonomiske rammevilkårene.

Toril Goksøyr understreker hvor viktig det var for Goksøyr og Martens å få forestillingen delfinansiert av Norsk Kulturråd. På den måten kan produksjonene Goksøyr og Martens gjør på Nationalteatret være et samarbeidsprosjekt med teatret og ikke basere seg på faste ansettelser/engasjement¹²³. En slik ordning vil i følge henne sikre at de har den type kunstneriske frihet som de ønsker seg, med hensyn til blant annet hvem de ønsker å knytte til seg. Mange av de involverte i *Askepott*-produksjonen var hentet fra billedkunstfeltet. Skulptøren Kjersti Wexelsen Goksøyr hjalp til med å utforme enkelte rekvisitter. Ellers ble scenografi og kostymer utformet av Gudrun Benonisdottir som kunstnerne ble kjent med på Statens Kunstakademi. Ellers ble lyset designet av daværende lysmester på Torshovteatret Johan Haugen.

¹²³ Intervju med Toril, op. cit. s. 20

DEL III Kunstneriske strategier i Goksøyr og Martens arbeider

1. Dramaturgisk analyse

1.1 Dramaturgiske strategier hos Goksøyr og Martens

Helt siden 1997 har Goksøyr og Martens definert sitt arbeid som politisk, teatralt og dokumentarisk. Disse kategoriene er i følge kunstnerne helt sentrale i deres arbeider. De påpeker gjerne at de arbeider med dokumentariske forestillinger. De er også bevisst sin inspirasjon fra living newspaper og dokumentarteater tradisjonen. Goksøyr og Martens bruker også bevisst begrepet forestilling om sine verker, i følge Toril. Selv om kunstnerne selv ikke er konsekvente på dette under intervjuene. Det er allikevel i min interesse å se på helt andre kategorier, nemlig de dramaturgiske grunnelementene tid, rom, kropp og tekst for å se hvordan disse kategoriene kan stille arbeidene deres i et annet og om mulig mer interessant lys. Videre er det interessante å se hvordan kunstnerne selv forholder seg, bevisst eller ubevisst, til de dramaturgiske bestanddelene tid, rom, kropp og tekst. At en slik analyse er anvendbar på teater og performanceteater er innlysende fordi den tar som nevnt tidligere utgangspunkt i teatrets grunnelementer. Dette er dermed en analysemetode det er naturlig å ta utgangspunkt i, i møte med Goksøyr og Martens.

1.2 Tid

I Goksøyr og Martens sine arbeider er tiden et viktig element. Alle verkene er tidsavgrenset med en begynnelse og en slutt. *Askepott* og *Will you be there?* varte begge rundt en time. *Askepott* hadde en spilleperiode på en måned, og performansen *Will you be there?* ble bare vist en gang. Verket *It would be nice to do something political* har et mer abstrakt forhold til tid. Handlingen med å vaske vinduet varte en hel arbeidsdag, men enhver betrakter kunne bruke så lang eller kort tid han eller hun selv måtte ønske. For at en betrakter skulle oppleve dette som kunst, altså som en intendert verdiladet situasjon, må vedkommende bruke en viss tid i møte med det. Hvor mye tid betrakterne bruker i møte med verket, var varierende og svært individuell.

På bakgrunn av dette vil jeg hevde at tiden er en viktig dramaturgisk strategi i Goksøyr og Martens sine arbeider. Denne kategorien er ikke nødvendigvis en bevisst brukt kunstnerisk strategi fra kunstnernes side. At tiden er en sentral bestanddel vil jeg hevde fordi alle tre verkene gjør bruk av dokumentariske elementer sammenstilt med iscenesettelser. Når de gjør dette beveger deres arbeider seg på flere ulike tidsplan, slik jeg ser det. Et tidsnivå som Svein Gladsø betegner som "hverdagens" er til stede i alle verkene. Hverdagens tid er den

tidsopplevelsen som publikum opplever som sin tid, en virkelig tid som ethvert menneske opplever som sann i motsetning til den fiksjonelle tiden som skiller seg fra en slik sann tid. I verkene *Askepott* og *Will you be there?* er den sanne tiden en underordnet kategori. I disse verkene dominerer en iscenesatt og fiksjonell tid. Der eventyrets tid presenteres parallelt med Martes tid. Her presenteres derfor to tidsnivåer i samme produksjon. I *Askepott* er dette synlig, fordi det teatrale uttrykket befinner seg i langt større grad på det fiksjonelle planet enn *Will you be there*, som hadde en mye mer virkelighetsnær tidsopplevelse, blant annet fordi alle aktørene opptrådte som seg selv og fordi ungdommene ble intervjuet direkte, som seg selv i vår egen tid.

Det er gjennom teksten det dokumentariske i alle verkene blir presentert. Teksten bestemmer derfor betrakterens oppfatning av tid. Teksten trekker betrakteren ut fra den fiksjonelle og iscenesatte tiden og presenterer betrakteren for en mer reell og virkelighetsnær tid, der den fiksjonelle tiden brytes opp med stoff fra virkeligheten. Tiden fungerer dermed som et viktig dramaturgisk element i alle tre arbeidene. Det er i disse bruddene det spesifikke ved Goksøyr og Martens sin kunst utfolder seg. Verkene vipper hele tiden mellom ulik grad av tidsfornemmelse og dermed virkelighetsfornemmelse. Dermed kan tiden oppleves som ulik, i ett og samme verk.

Askepott skiller seg allikevel merkbart ut fra de andre verkene ved at fiksjonslaget er dominerende. Voiceoverpartiene er klippet og limt fra opptak med Marte, lest inn av Toril, som er en utdannet skuespiller. Teksten er basert på Martes ord i en bearbeidet utgave. Graden av sann tid er minimal i denne forestillingen. Alt er i mye større grad pakket inn i fiksjonslag. Det eneste som skiller seg ut som en del av vår reelle tid er Marte som spiller *Askepott*. Det eneste som ikke er en del av iscenesettelsen, er Marte sitt handikap. Når det gjelder publikums forhold til tid i *Will You be there?* er det viktig å påpeke at publikum inviteres til å overvære performansen og publikumskontrakten etableres. Betrakternes opplevelse av sin egen tid stilles i "pausemodus" og en iscenesatt tid rulles ut for betrakteren. Verket *It would be nice to do something political* skiller seg ut fordi publikum befinner seg i sann tid i møte med verket. Handlingen presenteres som en dagligdags hendelse og utspiller seg i publikums sanne tid. Dette verket skiller seg på denne måten fra de andre verkene i sitt forhold knyttet til tid.

Det er viktig å påpeke hvordan publikumskontrakten inngås på flere fundamentalt forskjellige plan i Goksøyr og Martens sine arbeider. Når publikum skal overvære en teaterforestilling er

publikum innstilt på fiksjon, det foreligger implisitt en fiksjonskontakt. I billedkunsten er betrakterne ikke i like stor grad vant til å skulle gi slipp på sin sanne tid. Det kan dermed hevdes at kunstnerne Goksøyr og Martens møter betrakterne på sine respektive hjemmebaner. Billedkunstpublikumet i *It would be nice to do something political* møtes i sann tid og teaterpublikum i *Askepott* med fiksjonell tid. Så utfordres det etablerte tidsplanet med ulik grad av henholdsvis iscenesatt og virkelighetsnær tid.

1.3 Rom

I møte med performancekunst er det, som jeg har vært inne på tidligere, nærliggende å snakke om to typer rom. Det ene er det fysiske rommet hvor verkene vises og det andre er en mer abstrakt bruk av begrepet rom, som viser til fiksjonsrommet og det iscenesatte rommet. Bruken av ulike typer fysiske rom varierer i Goksøyr og Martens sine arbeider.¹²⁴ De viser sine verk i etablert visningssteder for billedkunst, på etablerte teaterscener, i det offentlige rom og i aviser og magasiner (*Morgenbladet* og *Frotté*). Begge uttrykker at de ikke har noen prefererte visningssteder. Dette vil jeg komme tilbake til senere. Men i følge Goksøyr og Martens er rommet hvor verket skal vises det avgjørende for hvilken form prosjektet får. I de forestillingene jeg har analysert kan et slikt utspill diskuteres. Den genetiske analysen viste at ideen bak *Askepott*-forestillingen var utarbeidet lenge før Torshovteatret var bestemt. Dermed kunne ikke det spesifikke med den karakteristiske rundscenen på Torshov være en styrende faktor i de innledende prosessene i arbeidet med *Askepott*. Konseptet var så vidt jeg kan forstå dermed utarbeidet med henblikk på en tradisjonell teatersetting, og ble tilpasset det spesifikke rommet senere i prosessen, ettersom prøvene forløp. Rommet var på denne måten ikke en styrende faktor i den konseptuelle utviklingen av verket. Men rommet var på den andre siden helt avgjørende for det spesifikke uttrykket verket tilslutt fikk.

I verket *Will you be there?* var rommet helt avgjørende for hvilket uttrykk produksjonen fikk. Det samme kan sies om *It would be nice to do something political* hvor visningsrommet styrte prosessen på en helt definitiv måte. Rommet la spesifikke føringer for verket. Det skiller seg ut fra de to andre verkene fordi kunstnerne plasserer verket ute i det offentlige rom. En umiddelbar opplevelse av dette verket trenger ikke å åpne for et fiksjonsrom i det hele tatt. Kurator Per Gunnar Tverbakk omtalte dette som en ”undercover” iscenesettelse. Her er

¹²⁴ Her må det tilføyes at en premiss for denne oppgaven var at jeg valgte ut tre verk som skilte seg fra hverandre nettopp ved at de var vist på ved tre ulike institusjoner, en kunstinstitusjon (*Will you be there?*-Kunsternes Hus), en teaterinstitusjon (*Askepott*-Nasjonalt teateret) og et verk som var blitt presentert i begge felt (*It would be nice to do something political*- Galleri Showcase og teaterfestivalen i Avignon)

relasjonen mellom publikum og verk i et virkelig og offentlig rom en del av det kunstneriske uttrykket. Slik verket ble vist i Hamburg, ved en sentral trafikkåre inn til byen, ble verket plassert inn i de forbipasserende sin hverdag og dermed i virkelig og sann tid.

Det fiktive rommet er i Goksøyr og Martens sine arbeider en varierende størrelse. Det er ikke et gjennomgående fiktivt og illusjonistisk univers i noen av produksjonene, fordi de benytter seg av kunstneriske strategier som er meget virkelighetsnære og som bryter med en fullstendig gjennomgående fiktiv illusjon. Det fiktive og teatrale er allikevel mest artikulerte i *Askepott*-forestillingen og dermed det tydeligste eksemplet på hvordan de også formidler et slikt fiktivt og teatralt rom. Det er nærliggende å påpeke hvordan de i sin omgang med rommet forholder seg til på den ene siden det fysiske og virkelige rommet og på den andre siden til det fiktive og iscenesatte rommet. De to kategoriene illusjon og virkelighet er sentrale i møte med Goksøyr og Martens sin kunst. Det er viktig å påpeke at disse to kategoriene ikke nødvendigvis må oppleves som to motstridende og uttømmende kategorier. Graden av iscenesettelse kan jo variere fra et totalt illusjonistisk og fiktivt univers til en sann virkelighet som eventuelt er litt manipulert og iscenesatt. Et annet nivå som også gjør seg gjeldene i deres arbeid med rom, er det jeg velger å kalle det virkelighetsnære rom. Når de arbeider på dette nivået benytter de seg for eksempel ikke av store illusjonistiske scenografier, men de markerer rommet på et ”skisse nivå”. Dette betyr at rommet ikke skapes om til en realistisk fremstilling av et gitt rom. Kunstnerne benytter i det virkelighetsnære rom kun de tilstrekkelige elementene som er nødvendige for å markere rommets funksjon. Slik for eksempel klasserommet markeres i *Will you be there?* Jeg hevder at de her opererer i det jeg velger å kalle et virkelighetsnært rom, som befinner seg mellom en gjennomgående illusjon og en sann tid. Det er viktig å påpeke at dette virkelighetsnære rommet allikevel iscenesatt.

Jeg vil hevde at det virkelighetsnære rommet var spesielt fremtredende i monologpartiene til Marte i *Askepott*-forestillingen eller i de iscenesatte partiene i forestillingen *Will you be there?* Felles for alle verkene er at det fysiske rommet blir iscenesatt og teatralisert selv om det befinner seg i et gallerirom, en teatersal eller et offentlig rom. Basert på analysene vil jeg hevde at Goksøyr og Martens opererer i to fiksjonellerom i sine forestillinger. I det jeg kaller fiksjonsrommet hvor graden av teatralitet er stor, slik Josette Féral bruker begrepet. Det andre er et rom som ligger nært opptil vår virkelige opplevelse av verden – det virkelighetsnære rommet, hvor graden av virkelighetsfølelsen er stor. Selv benytter de hyppig begrepet dokumentarisme. Det er et begrep jeg i enkelte sammenhenger opplever som problematisk

knyttet til deres arbeider fordi de blander det dokumentariske med det iscenesatte i så sterk grad. Skillet mellom hva som oppleves som sant og hva som oppleves som fiksjon, blir ofte utydelig. Dermed er det nærliggende å snakke om et virkelighetsnært rom fremfor å bruke begrepet dokumentarisme, som i langt sterkere grad refererer til den sanne tiden og ikke en manipulert virkelighet.

1.4 Kropp

Menneskekroppen er et særdeles sentralt element i Goksøyr og Martens sin kunst. Levende aktører er basisen i deres arbeider. Det er et kjernepoeng at de bruker levende kropp. Menneskekroppene brukes som markører for en politisk mening, som et verktøy til en politisk ytring. Det politiske er på denne måten knyttet til bruken av menneskekropp i deres arbeider. Kroppene tas ut av sine vante omgivelser og plasseres inn i omgivelser på en teatersene, i et galleri eller utenfor gallerivinduet, hvor de på denne måten kan oppleves som politiske markører. Goksøyr og Martens er politiske ved at de har sterke meninger om maktfordeling i samfunnet. En av deres kunstneriske strategier er å inkludere mennesker i arbeidene sine som de selv mener samfunnet ikke inkluderer på en skikkelig måte. Dette er et av de kunstneriske grepene de bruker. Marte som har Downs syndrom gis en hovedrolle på Nationaltheatrets scene som skuespiller. Det kan sies å være en politisk aksjon. Ungdommene som er berørt av det rasistisk motiverte drapet på Benjamin Hermansen, gis en stemme i *Will you be there?* Afrikaneren som spiller rollen "ikke-inkludert-innvandrer" som vasker Vestens vinduer i *It would be nice to do something political* brukes for å illustrere en skjevhet i samfunnets maktstruktur. I tillegg til dette bruker kunstnerne en todimensjonal fremstilling av seg selv. Dette selvportrettet tydeliggjør et annet politisk budskap knyttet til kritikk av kunstinstitusjonen. Kunstnere må markedsføre og promotere seg selv som et produkt, for å få oppmerksomhet omkring sin kunst. Et politisk engasjement reduseres på denne måten ofte til en selvopptatt merkevarebygging. På denne måten må kunstnere akseptere medienes spilleregler og spille på lag med det samfunnet de ønsker å kritisere.

Camilla poengterer at de selv var med som aktører i alle produksjonene fra starten av. Men at det er noe de har sluttet med. Det ble for slitsomt og for vanskelig å holde et overblikk, i følge henne. Fra og med verket "Fall", avgangsutstillingen fra Kunstakademiet i 2001, var det ikke lenger et premiss at Goksøyr og Martens var representert selv med en fysisk

tilstedeværelse.¹²⁵ På bakgrunn av disse analysene er kroppen en helt essensiell bestanddel i Goksøyr og Martens dramaturgi, slik jeg ser det. Selv skiller de mellom profesjonelle skuespillere og bruken av andre aktører. Her foretar kunstnerne bevisste valg. Aktørene er som oftest vanlige folk som blir bedt om å spille seg selv/representere seg selv, fordi de har en spesifikk kunnskap og erfaring fra feltet som diskuteres. I alle fall så nært opp til seg selv som man kan klare når man skal stå foran tilskuere, som Toril presiserer under intervjuet. Bortsett fra i *Askepott* hvor Marte opptrer som skuespiller, og dermed ikke som seg selv. I forestillingen *Askepott* var forestillingskroppen utelukkende teatral, selv Marte som aktør fungerte som en skuespiller i det fiktive universet. Det eneste som bryter med en klassisk teaterforestilling er at hovedrollen spilles av en skuespiller med Downs syndrom og manus består av episke brudd der teksten fortelles over lydanlegget. Tekstpartiene med Marte sine monologer blir lest av Toril som er en utdannet skuespiller. Det er ikke den reelle samtalen mellom kunstnerne og Marte som brukes, det er ikke Marte sin stemme publikum hører.

Det er viktig å påpeke at menneskekroppene er iscenesatt i alle deres produksjoner selv om aktørene som brukes varierer mellom profesjonelle skuespillere eller aktører som har en spesifikk erfaring knyttet til materialet. Ved første øyekast kan det se ut til at det er et dokumentariske grep å bruke vanlige folk på denne måten. Graden av dokumentarisme bør allikevel diskuteres når disse menneskene tas ut av sin egen virkelighet og plasseres på en scene, eller i et kunstig miljø, det være seg et gallerirom eller på gaten utenfor galleriet. De er seg selv, men de er plassert i særdeles kunstige omgivelser. Når en lærer skal spille rollen som lærer utenfor klasserommet og i et kunstig og manipulert miljø, vil jeg hevde at han i den sammenhengen ikke har noen mulighet til å opptre autentisk. I denne sammenhengen blir han dermed å regne som en (amatør)skuespiller som spiller en lærer. For selv om aktørene blir bedt om å representere seg selv, pågår det allikevel et spill som åpner for at de i en slik sammenheng fungerer nærmest som skuespillere (amatørskuespillere). Dette gjelder også vindusvaskeren. Det dokumentariske er det motsatte av det som er diktet opp. Det er i grenseland mellom hva som er stoff fra virkeligheten og hva som er diktet opp Goksøyr og Martens sin kunst befinner seg, og det er i dette grenselandet menneskekroppene gis en plass i deres arbeider.

¹²⁵ Det må presiseres at de har stilt ut fotografier av seg selv etter dette både i verkene *It would be nice to do something political* og *Valgplakat*

På den ene siden jobber de med fiktive roller og rolleinnstudering når de jobber på et teater, og på den andre siden jobber de mot å uttrykke en virkelighetsnær følelse, som de selv kaller for dokumentarisk. Dette grepet velger jeg å isteden kalle virkelighetsnært. Derfor vil jeg hevde at det er tre nivåer som kroppene opererer i deres arbeider. På den ene siden som seg selv i sann tid (publikum) og på den andre siden som en fiktiv rolle, altså en karakter (for eksempel skuespillerne i *Askepott*). Det siste nivået er aktører som representerer seg selv i kunstige omgivelser (vindusvaskeren, læreren, journalisten, ungdommene etc.) som jeg vil betegne som virkelighetsnære aktører.

1.5 Tekst

Teksten er et annet sentralt virkemiddel i alle verkene til Goksøyr og Martens som jeg har analysert. Deres politiske budskap og innhold formidles gjennom teksten i alle verkene. I *Will You be there?* var intervjuet med ungdommene en essensiell del av verket. Journalist Christer Gilje fra NRK, en kjent radiostemme fra rikskanalen, spurte ut tre av ungdommene om deres forhold til rasisme. Teksten som ble formidlet som et radiointervju, stod sentralt i verket. Det musikalske uttrykket var utelukkende basert på Michael Jackson sin musikk, dermed var også tekstene i disse musikalske innslagene en del av den artikulerte teksten. I forestillingen *Askepott* var teksten et bærende element, der hovedtyngden i forhold til omfang, var knyttet til den fiktive *Askepott* fortellingen, mens hovedtyngden knyttet til innhold baserte seg på de episke bruddene jeg velger å kalle for virkelighetsnære. Budskapet ble også i denne forestillingen formidlet gjennom teksten. All tekst i denne forestillingen ble formidlet av profesjonelle skuespillere. I tillegg til dette brukes teksten i *Askepott* også til å drive handlingen fremover på en kronologisk måte. Kunstnerne jobbet selv frem og skrev hele manuset til *Askepott*. I produksjonen får dermed teksten en spesielt viktig dramaturgisk funksjon. I verket *It would be nice to do something political* er teksten dokumentarisk, fordi den baserer seg på en reell samtale mellom kunstneren som faktisk har funnet sted. Denne dimensjonen er ikke åpenbar for betrakterne. Det er heller ikke gitt at betrakteren er kjent med at det er kunstnerne selv som er avbildet. Dermed er det svært individuelt hvordan en betrakter vil forholde seg til og oppleve dette som dokumentariske grep. Teksten er presentert ved siden av den stilistiske fremstillingen av kunstnerne. Plassert i mellom de to kvinnene som er sminket og ”stylet” og synes ut til å være meget bevisst betrakterens blikk, leses dialogen i et underlig skjær. En visuell promotering der produktet er utelatt, til fordel for samtalen. En samtale som virker overfladisk og forfengelig. Der samtalen og den politiske korrektheten som finnes både i kunstverden og utenfor, fremstilles som ren forfengelighet.

Dette selvrefleksive og virkelighetsnære nivået gjør at teksten fungerer som et meta-dimensjonelt element, teksten opererer på flere nivåer samtidig. Goksøyr og Martens leker med flere ulike nivåer og lag som finnes mellom det dokumentariske og det iscenesatte.

I alle tre arbeidene er teksten et sentralt virkemiddel som brukes til å trekke virkeligheten inn i arbeidene. Dette gjøres i ulik grad i de forskjellige verkene og det blir derfor kunstig å knytte deres bruk av tekst til et dokumentarisk nivå. Allikevel er teksten et sterkt virkemiddel i deres arbeider, som brukes til å forbinde det iscenesatte med virkeligheten. Det må også presiseres at det er ulik grad av virkelighetsnærhet i teksten i de ulike verkene. Tekstene baserer seg ofte på reelle samtaler mellom kunstnerne og folk som har et nært slektskap til saken kunstnerne ønsker å rette fokus mot. Formen teksten får er dermed preget av en biografisk tilnærming, fordi de ofte |bruker intervjuet som form. De intervjuede aktørene gis en anledning til å bruke sin stemme, teksten blir på den måten også et talerør for disse aktørene. Teksten i Goksøyr og Martens sine produksjoner artikulere på en direkte måte innholdet og budskapet knyttet til den saken kunstnerne brenner for.

2. Arbeidsprosessen/Genetiske studier

2.1 Verkenes tilkomsthistorie

De tre arbeidene jeg har fokusert på i denne oppgaven har, basert på de genetiske analysene, vidt forskjellig prosessuelle forløp og dermed meget forskjellige tilkomsthistorier.

Arbeidsprosessen bak verket *Will You be there?* tok form underveis, i den forstand at aktørene til en viss grad var med på å bestemme retningen, og dermed også formen forestillingen fikk. Det er spesielt tydelig uttrykt i danseshowet, og i innholdet i radiointervjuene. Her var rommet utgangspunktet og verket lot seg tilpasse og formes inn i rommet etter hvert som prosessen forløp. Det kunstneriske rommet Goksøyr og Martens opererte i var fritt og tillot en sterk grad av frihet knyttet til de kunstneriske valgene som ble foretatt og en stor grad av spontanitet var knyttet til uttrykket. En genetisk analyse viste seg imidlertid å være utfordrende knyttet til dette verket siden det var vanskelig å finne dokumentasjon på forestillingen, og siden det var såpass lenge siden verket ble fremført at kunstneren selv hadde problemer med å huske visse detaljer.

Askepott sin tilkomst historie var helt annerledes, Goksøyr og Martens hadde utarbeidet ideen og konseptet om at Marte med Downs syndrom skulle spille hovedrollen i teaterforestilling om *Askepott* lenge før de visste hvor verket skulle vises. De utarbeidet deretter manus og

jobbet slik en regissør arbeider ved et teater, med leseprøver, arrangementsprøver, personinstruksjon, møter og dialoger med de ulike designerne osv. Utrykket forestillingen fikk ble dermed slik man er vant til å se på et teater. Forestillingen fremstod som en forholdsvis tradisjonell teaterforestilling, noe Camilla selv bekreftet i intervjuet. De virkelighetsnære innslagene i Goksøyr og Martens sin *Askepott*-forestilling kan ikke sies å være av en slik karakter at teaterforestillingen kan knyttes tett til billedkunst. Det er ikke et oppsiktsvekkende konseptuelt grep å bruke handikappede skuespillere på scenen, sett i lys av performanceteater-tradisjonen. RoseLee Goldberg understreker hvordan en rekke performancekunstnere bruker folk fra det virkelige liv for å utfordre grensene mellom kunst og virkelighet. Den kjente amerikanske teaterinstruktøren Robert Wilson er et eksempel på dette, han benyttet en skuespiller som var autist i en rekke av sine tidlige eksperimentelle produksjoner. Et nært eksempel på et lignende regigrep fra teaterfeltet skriver seg tilbake til sommeren 2002 da *Hamlet*-forestillingen ved Det Kongelige Teater i København av den sveitsiske regissøren Stefan Bachmann ble avlyst. Ofelia skulle spilles av en kvinne med Downs syndrom, forestillingen ble avlyst fordi tre skuespillere nektet å medvirke i oppsetningen. I sitt samarbeid med Nationaltheatret påpeker Goksøyr og Martens viktigheten av at de ikke ansettes, men inngår et samarbeid, i en samproduksjon med teateret. Der har de egne budsjetter og midler slik at de fritt kan knytte til seg de aktørene og kreftene de ellers måtte ønske. Dette vil i følge Goksøyr og Martens sikre den kunstnerisk friheten som kunstnerne ønsker seg. En slik uttalelse kan man lese som om det i utgangspunktet ikke er en tilstrekkelig og optimal grad av kunstnerisk frihet knyttet til de rammene Nationaltheatret i utgangspunktet kan tilby.

It would be nice to do something political ble Goksøyr og Martens invitert til å vise. Dette var avgjørende i den forstand at det var rommet/vinduet som la føringene for hvilken form arbeidet fikk. Prosessen bak verket skiller seg også ut fordi fotografiet med dialogen mellom kunstnerne var blitt brukt tidligere. Kimen til verket hadde fulgt kunstnere i 5 år. En genetisk analyse knyttet til dette verket viste seg å være spesielt verdifull fordi verkets konseptuelle bakgrunn og fødselsprosess lot seg dokumentere; fra første gang det ble publisert i magasinet *Frotté* med en annen tekst og en annen utforming, og hvordan det ble utviklet til en invitasjon til performansen *Noe må gjøres*. En produksjon hvor Goksøyr og Martens opplevde at de selv kom i veien for det de primært ønsket å rette fokus mot, nemlig at USA bombet Serbia, slik Camilla utaler det ved flere anledninger. Deretter gav den genetiske analysen et innblikk i kunstnernes møte med Galleri Showcase i Hamburg og hvordan det spesifikk

vindusdisplayet la føringer for uttrykket. Gjennom denne analysen kom det også frem at verket har generert et annet selvstendig kunstverk, nemlig den dokumentarisk-fotografiske serien på 5 fotografier som også har tittelen *It would be nice to do something political*. Dette viser at Goksøyr og Martens ikke bare som kunstnere som lager performativ kunst, men også som kunstnere som produserer salgbare objekter som fotografier. Et annet sentralt aspekt som har kommet til syne gjennom en genetisk analyse av deres verk, er den selvbiografiske dimensjonen. Spesielt knyttet til verkenes tilblivelseshistorie. I intervjuet med Camilla kommer det frem at de har snakket om hvordan denne kategorien muligens burde være føyd til som en fjerde dimensjon i deres arbeider, i tillegg til de tre andre; det politiske, det teatrale og det dokumentariske. Men hun mener at ved å benytte dokumentarisme som en kategori faller det biografiske og dermed også det selvbiografiske innunder den kategorien. Dermed er også denne kategorien inkludert i deres selvutnevnte kunstneriske strategier.

2.2 Valg av to ulike arenaer – teater og billedkunst

Goksøyr og Martens er godt kjent med billedkunstfeltet og teaterfeltet og de begrepsapparat som er rådende på det feltet de til en hver tid opererer. Begge kunstnerne uttrykker en overraskelse over hvor separert teater- og billedkunstverden er fra hverandre. Begge uttrykker at de har en fornemmelse av at teatermiljøet viser større interesse for billedkunstfeltet enn omvendt. Toril er klar over at hun forenkler og setter det på spissen når hun antyder at teateret representerer det anti-intellektuelle og billedkunsten det intellektuelle, og at selvtilfredse billedkunstnere kan se på teatret som banalt. Begge kunstnerne uttrykker at det er større rom for debatt og bredere aksept for en intellektuell debatt innen billedkunstfeltet. Dette er også en av grunnene som de nevner i tidligere avisintervjuer, når de blir spurt om hvorfor de ønsket å utdanne seg innen billedkunsten på tross av at de begge var etablert i teaterfeltet. Det er fristende å lese slike eventuelle tendenser inn i den modernistiske kritikernes angrep på teatret som banalt og lettbeint underholdning. At slike holdninger fremdeles er rådende, kan muligens forklares med hvordan modernistene fremdeles innehar en etablert posisjon og rådende holdninger innen billedkunstfeltet.

Goksøyr og Martens har ingen problemer med å skifte sjargong og begrepsapparat ut fra hvilket felt de opererer i, det være seg billedkunst- eller teaterfeltet. Det er ikke tvil om at de er godt bevandret i begge feltenes teori, historie og begrepsbruk. Begrepsbruken er en del av kunstnernes tilsynelatende bevisste kunstneriske- og markedsføringsmessige strategier. De veksler lett mellom billedkunstfeltet og teaterfeltets begrepsbruk og uttrykksmåte. Et annet

viktig aspekt som kom frem gjennom den genetiske analysen, var at Goksøyr og Martens ble invitert til å gjøre *Will you be there?* og *It would be nice to do something political*. Av hendholdsvis Inghild Karlsen og Per Gunnar Tverbakk. Begge oppdragsgivere gav dem hundre prosent kunstnerisk frihet. Det eneste premisset de fikk av Inghild Karlsen var at det skulle være nyskapende. Premisset i Hamburg var å akseptere visningsrommet. Det var rommet som var konseptet og som la spesifikke føringer. *Askepott*-forestillingen var det kunstnerne selv som måtte ”Selge”¹²⁶ til Eirik Stubø. Dermed vil jeg hevde at de ikke arbeider ut i fra de samme premissene. I møte med Nationaltheatret hadde de ikke samme type kunstnerisk frihet som de hadde i de to andre verkene. I *Askepott*-forestillingen fikk de, i følge Camilla, hundre prosent kunstnerisk frihet. Jeg vil tilføye at denne kunstneriske friheten de fikk var som instruktører og ikke som billedkunstnere, og at de i denne sammenhengen fungerte som teaterinstruktører og ikke billedkunstnere. Videre vil jeg påstå at som teaterregissør har man ikke samme form for kunstnerisk frihet som billedkunstnere. Dette begrunner jeg med at man som teaterregissør oftest jobber i større skala. Det er mange mennesker og mye teknikk involvert. Arbeidsmiljø, sikkerhet og konvensjoner legger sterke føringer på forventninger og krav til arbeidsprosessen. Det kunstneriske uttrykket preges nødvendigvis av disse føringene. Derfor vil jeg hevde at når Goksøyr og Martens jobber innen Nationaltheatrets rammer, jobber de som teaterregissører og ikke billedkunstnere. Selv om det ikke må reises tvil om at de primært er billedkunstnere som har valgt å jobber med teater. Når de engasjeres av en stor teaterinstitusjon som Nationaltheatret, er Goksøyr og Martens billedkunstnere som engasjeres som teaterregissører. Jeg vil gå så langt som å hevde at den frihet som en teaterregissør har i møtet med en tung teaterinstitusjon ikke kan sammenlignes med den friheten som en billedkunstner har. Dette hevder jeg på bakgrunn av den genetiske analysen og jeg støtter meg videre på Dag Sveen som hevder at det radikalt moderne har langt bedre vekstkår innen billedkunsten. Teaterforestillinger lages ofte i en stor skala, mens man innen billedkunsten som oftest jobber i mindre formater og med to- eller tredimensjonale objekter. En billedkunstner vil, sammenlignet med en teaterregissør, reelt sett kunne foreta langt mer radikale grep, slik jeg ser det. Å bruke levende mennesker og tekst i det omfanget Goksøyr og Martens gjør, er et spennende og radikale virkemidler innen billedkunsten, mens i teatret er det en del av den klassiske tradisjonen. Når de i møtet med teatret gjør bruk av det de betegner som dokumentariske elementer, og som jeg velger å kalle det virkelighetsnære, er dette et allerede et godt etablert virkemiddel på teater. Den tyske teatertradisjonen med røtter

¹²⁶ Et begrep Toril selv bruker på denne måten under intervjuet

tilbake til Erwin Piscator og Bertolt Brecht har manifestert seg sterke i denne retningen. Goksøyr og Martens gjør disse virkelighetsnære grepene langt tydeligere og sterkere enn hva vi er vant med i det norske tradisjonelle teatret. Ved å bruke disse virkelighetsnære virkemidlene, blir de dermed lett synlige i norsk teatersammenhengen. Knyttet til billedkunstfeltet er de særegne og unike fordi de teatraliserer og iscenesetter gallerirommet i sterk grad og i stor skala.

2.3 Politikk

At Goksøyr og Martens har sterke synspunkter angående maktstrukturene i samfunnet er åpenbart. En slik definisjon av begrepet politiskkunst er dekkende for deres arbeider. Det interessante i denne sammenheng er ikke å diskutere om Goksøyr og Martens lager politisk kunst, men på hvilken måte Goksøyr og Martens tilnærmer seg det politiske i sin kunst.

I verket *Will you be there?* var det politiske tilstede gjennom en sterk fokusering på rasisme, gjennom å fokusere på ungdommenes venne- og fiendebilde. Forestillingen var en politisk markering og fungerte som en stemme i en dagsaktuell debatt, siden det pågikk parallelt med rettsaken mot de tiltalte ungdommen i Oslo Tingrett. Slikt sett kunne den oppleves som særdeles politisk aktuell. Forestillingen kan på denne måten knyttes til living newspaper tradisjonen. I tillegg til å ha et politisk uttrykk var forestillingen også en politisk aksjon, nettopp fordi ungdommene ble gitt anledning til å bruke sine stemmer. Det kan hevdes at Goksøyr og Martens gjorde aktørene i dette verket til politiske aksjonister. I verket *It would be nice to do something political* ligger det politiske på et annet plan. I dette verket er det politiske ytret på flere nivåer. En afrikansk innvandrer som vasker vinduet hele dagen slik at det ikke skal komme skitt på de politisk engasjerte kunstnerne. Det rettes et kritisk blikk mot en rekke maktstrukturer i samfunnet. Eksempler på ulike lese måter knyttet til det politiske er: nord - sør konflikten, fattig - rik problematikken, rasisme der inkludering av innvandrere i arbeidslivet settes på dagsorden. Spørsmålet om hvordan det er mulig å lage politisk kunst reises. De stiller ut maktesløsheten ved kunsten og hvor liten tro kunstverden har på at kunsten kan spille noe viktig rolle i samfunnet. De retter et kritisk blikk på reklamens verden, et kritisk blikk på kunstneres merkevarebygging og selvpromotering. Dette verket skiller seg på denne måten ut fordi kritikken og de politiske ytringene ligger i mange lag, det er ikke entydig hvor kritikken ligger. Kunstnerne sparker i mange retninger samtidig.

I *Askepott*-forestillingen ligger det politiske planet mer skjult. En av årsakene til dette er nok først og fremst at estetikken er veldig teatral og på denne måten med på å skjule det virkelighetsnære. Det er allikevel ikke vanskelig å argumentere for at forestillingen befinner seg i et politisk landskap. Men de politiske grepene er i større grad knyttet til det formale plan. Marte Wexelsen Goksøyr med Downs syndrom spiller hovedrollen som Askepott på en av Nasjonalteateres scener. Camilla hevder at nettopp det er en politisk aksjon, å plassere Marte på en scene på denne måten. Det er her institusjonskritikken primært ligger. Innholdsmessig oppleves ikke denne teaterforestillingen primært politisk men ytterst allment menneskelig, der de fleste spørsmål som reiser seg er av eksistensiell art, som for eksempel hva er et menneske? Hvilke tanker, drømmer og refleksjoner er allment-menneskelig? Hva tolererer vi av annerledeshet?

I Goksøyr og Martens arbeider blir det politiske tydeliggjort ved at det er mennesker ofte omtalt som ”svake grupper i samfunnet” som blir satt i fokus. Kunstnerne bruker ofte aktører som kan hevdes å tilhøre denne gruppen. Menneskene gis sentrale roller i produksjonene. Goksøyr og Martens hevder at de bruker aktørene omvendt av hvordan de mener samfunnet behandler dem, ved at aktørene på ulike måter synliggjøres og gis en stemme. Kroppene brukes på denne måten politisk, formalt og konseptuelt. Selv uttrykker Toril Goksøyr at innholdet er det viktigste i arbeidene, hvordan den saken de til enhver tid er opptatt av står i sentrum. Camilla Martens uttrykker seg litt annerledes og legger til at det er essensielt for dem å finne en form som kommuniserer historien de er ute etter å formidle, på en god måte. Videre påpeker hun hvor tilfredsstillende det også kan være å gjøre et formmessig eksperiment. Begge kunstnerne presiserer hvor viktig det er for dem å definere sine arbeider som politiske. Toril påpeker viktigheten av at man ikke definerer politisk kunst til å favne for vidt. Å bruke begrepet politisk kunst om all kunst, er ikke fruktbart. Det er viktig for den politiske kunsten at det er noe som er spesifikt politisk, og blir definert som det. Goksøyr og Martens har sterke synspunkter og meninger som tydelig kommer til uttrykk gjennom deres kunst, og Toril påpeker hvor viktig det er med slike ”statements”. Det kan være fristende å kalle Goksøyr og Martens for politiske aktivister, i den forstand at de begge har sterke politiske meninger og bruker kunsten som et aktivt talerør for disse. På denne måten kan man hevde at har de røtter tilbake til 70-tallets kunstuttrykk. Allikevel er det store forskjeller, Camilla Martens hevder i et intervju i Klassekampen at:

”... På 70-tallet var optimismen større. Ikke at vi er pessimister, det er vanskelig å være pessimist når 10.000 mennesker kan gå i fredelig demonstrasjon mot Verdensbanken, men man har ikke den samme tiltroen til det å tjene folket. Dessuten tror jeg dagens kunstnere er mer opptatt av demokrati enn av revolusjon.”¹²⁷

Goksøyr og Martens er opptatt av aktuelle temaer i samfunnet, fremfor å ta tak i mindre opplagte politiske saker og sette de på dagsorden. Dermed kan de oppleves å ha en aktuell stemme i et politisk betent rom. Kritikken som kan rettes mot deres politiske strategier er at de er politiske korrekte. Det er lett å være enig med dem, og de fronter ikke politisk omstridte og tabubelagte saker. Tilhører man venstresiden i politikken er det lett å være enig med dem. De opptrer med godt etablerte venstreradikale standpunkt. Deres kunst er et instrument for venstresiden og på denne måten radikal, der de primært kjemper det mange vil kalle de undertryktes sak. Rasisme, inkludering av handikappede og nord/sør -konflikten settes på dagsorden. Det er tradisjonelle kjernepunkter i venstresidens politikk. Hvis vi skal ta utgangspunkt i Jan Verwoert referanse til Carl Schmitt som hevdet at ting begynner å bli politisk når man skjelner mellom venner og uvenner, er Goksøyr og Martens svært politiske. Goksøyr og Martens er tydelige på hvor sympatien ligger, nemlig hos de undertrykte. Her er de ganske eksplisitte. De tegner også et tydelig bilde av sine uvenner, de som undertrykker. Selv om de ikke her er like eksplisitte, fordi deres fiendebilde ofte er litt mer diffust artikulert.

Den samfunnsengasjerte kunsten gjenspeiler på mange måter den interessen for politikk som man ellers kan se i samfunnet og spesielt i media. Tiden etter 11. september har markert et viktig skille for mange kunstnere. Også for Goksøyr og Martens, slik de selv uttrykker det ved flere anledninger. Ellers er det i denne sammenheng nærliggende å trekke inn Hal Foster som peker på en virkelighetssjanger i 90-tallets kunstscene, der kunsten retter seg mot møtet og dialogen med publikum og vekk fra det mediaspesifikke. Goksøyr og Martens faller inn under en slik karakteristikk, fordi de er særlig opptatt av debattene som verkene genererer, fremfor primært å interessere seg for uttrykket de får. I Goksøyr og Martens sine arbeider er kunsten ikke autonom og lever i en sfære for seg selv. Den er heller ikke totalt bundet til en virkelighet, men befinner seg et sted midt i mellom disse ytterpunktene.

Det allment eide sitatet ”All god kunst er politisk, all politisk kunst er dårlig” er betegnende på den tvetydige holdningen som er knyttet til politisk kunst. Bestemte holdninger som ytres klart og tydelig kan oppleves som lite nyansert, og står i fare for å fremstå som endimensjonal

¹²⁷ Wold, Bendik og Nils-Øivind Haagenen, *Virkeligheten kommer!*, Klassekampen, 20.07.02

propaganda. Jeg vil hevde at kunst motstreber seg propagandaens form, fordi den motstreber seg å lukkes inne i én bestemt lese måte. At ”all god kunst er politisk” refererer på den andre siden til noe særdeles sympatiske ved den politiske kunsten. Det avslører ofte et levende og brennende engasjement hos kunstnerne.

2.4 Dokumentarisme

Goksør og Martens arbeider i spennet mellom fiksjon og virkelighet, og i vekslingen mellom disse. Det å trekke virkeligheten inn på en scene er, et vanskelig område. At verkene deres er utarbeidet med en dokumentarisk tilnæringsmåte levner ingen tvil. De utfører blant annet intervjuer med en rekke av aktørene og har dermed med en dokumentarisk tilnærming. I *It would be nice to do something political* er det dokumentariske et selvbiografisk utgangspunktet, siden de benyttet bildet av seg selv og dialogen mellom dem. I verket *Askepott* er det Martes biografi. I *Will you be there?* er det intervjuene som fremstår som dokumentariske. Konsekvent benytter kunstnerne begrepet dokumentarisme som en av de sentrale kategoriene de knytter til sine produksjoner. De dokumentariske grepene ligger i at de bruker mennesker som har en spesifikk erfaring knyttet til saken som er verkets tema. Ved å hevde at verkene er dokumentariske vil man forvente en form for objektiv tilnærming til materialet.

Det er viktig å presisere en rekke momenter for å tydeliggjøre deres dokumentariske tilnærming. I for eksempel *Askepott*-forestillingen er det nærliggende å referere til Marte sine monologer som episke brudd, som verfremdung-effekt. Ved å bruke et slikt begrep i denne sammenheng rettes fokus mot de illusjonistiske bruddene, og hvordan disse bruddene vekker opp publikum fra eventyrets forførende illusjon. Hvis vi bruker begrepet verfremdung-effekt knyttet til Martes monologpartier er det nødvendig å tilføye at bruddene er estetisert og i stor grad inkludert i handlingen. Bruddene foregår primært auditivt, visuelt fryses handlingen i tablåer på scenen. Disse grepene er slikt sett ikke direkte knyttet til den type verfremdung-effekt som Brecht ønsket. Man kan heller ikke snakke om at verket formidler en dokumentariske effekter, fordi bruddene er iscenesatt og inkludert i det illusjonistiske universet. Dermed lanser jeg begrepet det virkelighetsnære som betegnelse på den iscenesatte virkelighet, som skiller seg fra fiksjonen. Det virkelighetsnære oppstår når virkeligheten iscenesettes og det er en stor grad av virkelighetsfornemmelse er ivaretatt og ikke forsøkt skjult. I motsetning til teateret der virkeligheten blir forsøkt skjult. Begrepet ready-mades, slik Marcel Duchamp lanserte det i 1913 om objekter som tas ut av sin vante

funksjonssammenheng og blir behandlet som kunstverk. Teaterviteren Anne-Britt Gran hevder i en anmeldelse av *Will you be there?* i Morgenbladet at Goksøyr og Martens bruker ”Benjamindrapet” som sitt virkelighetsobjekt:

”I flere tiår har kunstner plassert virkeligheten ”der ute” inn på kunstscenen, som om virkeligheten der ute var en ready-made, et ferdig laget objekt som nærmest roper på å bli materiale i et kunstverk, eller mer presist i en event, en performance eller en happening. Denne gangen har Goksøyr og Martens funnet virkelighetsobjektet ”Benjamindrapet”, og har laget en dokumentaristisk forestilling om ungdom og rasisme.”¹²⁸

Jeg vil hevde at det ikke er ”Benjamindrapet” som fremstilles som ready-made i denne sammenheng. Det er ikke selve drapet som er brukt som virkelighetsobjekt. Hvis noe i denne produksjonen skal få merkelappen ready-made, er det ungdommene og deres kropper. Det er menneskekroppene som tas ut av sin funksjonssammenheng og fremstilles som kunstverk, og dermed bør betegnes som ready-mades. På denne måten kan det hevdes at Goksøyr og Martens bruker menneskekropper som ready-mades i sin kunst.

At det ikke finnes en objektiv sannhet knyttet til virkeligheten, bare utallige lag av sannhet, er et essensielt aspekt det er verdt å bære med seg i møte med denne type arbeider. Det iscenesatte dokumentariske nivået blir jo ingen andres sannhet enn Goksøyr og Martens sin sannhet, og eventuelt enkelte aktørers sannhet. Verkene påstår ting om virkeligheten. Dermed er det en stor risiko knyttet til det å benytte en kunstnerisk form som blander disse kategoriene, fordi faktaene kan gi fiksjonen autoritet. Det kan kalles desinformasjon, som kan bety at man setter sammen sanne fragmenter på en løgnaktig måte. Det er nettopp denne friheten en kunstner har, av og til vil de vise autentisitet og andre ganger vil de skjule den. Man må bare avstå fra å snakke om sannhet. Goksøyr og Martens hevder heller ikke at de representerer en annen sannhet enn sin egen.

I *Askepott*-forestillingen er det mer nærliggende å snakke om episke grep fremfor dokumentariske grep fordi de dokumentariske nivåene er så teatralisert. Det dokumentariske er så iscenesatt at det mister sin kraft som dokumentarisk. Bruddene i fiksjonen oppleves på denne måten som episke fordi de vekker publikum opp fra eventyrets magiske verden og presenterer en annen virkelighet som ligger nært opp til vår egen tid.

2.5 Publikumskontrakt

Kontrakten Goksøyr og Martens inngår med publikum er den største variabelen hos Goksøyr og Martens, slik jeg ser det. Kontrakten som inngås med publikum varierer stort. I *Askepott*

¹²⁸ Gran, Anne-Britt, ”Ropet om Virkelighet”, Morgenbladet, 14. 12.01

var kontakten bygd på en tradisjonell teaterkonvensjon. Der sitter publikum i salen og ”tuner” seg inn i det universet som vises på scenen. I verket *Will you be there?* var det også en slik publikumskontrakt som lå til grunn for produksjonen, selv om publikum her stod på gulvet og ikke satt på stoler. En tradisjonell fortellerteknikk der tilhørerne sitter eller står og passivt mottar det som formidles, blir i begge disse verkene opprettholdt. En form for interaksjon med publikum oppleves først i verket *It would be nice to do something political*. Det er først med dette verket det er mulig å benytte begrepet installasjonskunst i møte med Goksøyr og Martens sine arbeider. Dette begrepet kan benyttes fordi betrakteren inkluderes i verket, og gjøres til en av hovedaktørene. Det er i sitt forhold til betrakteren at dette kunstverket kan knyttes til en billedkunstlig tradisjon. Verket kan omtales som performance-kunst fordi det er ”live art by artists”. I antologien *Dramaturgi* slås det bombastisk fast at *It would be nice to do something political* utvilsomt kan kalles gateteater, et begrep kunstnerne også bruker. Camilla hevder i intervjuet at hun og Toril har kranglet mye om nettopp dette, altså om det er en installasjon eller et politisk gateteater. Det er en iscenesatt politisk ytring og dermed er det mulig å bruke begrepet. På den andre siden, hvis man tar utgangspunkt i Josette Féral sin redegjørelse av teatralitet, hvor det viktigste premisset for teatraliteten er en tilskuer som identifiserer teatraliteten, er ikke dette arbeidet særlig teatralt. Verket omtales av Tverbakk som en ”undercover” iscenesettelse og opplevdes av mange tilskuere som en helt vanlig hverdagslig hendelse. Jeg vil hevde at disse menneskene ikke var vitne til et politisk gateteater, men at de var vitne til en performativ installasjon. Der de selv uten å vite det var inkludert i verket. Kravene til en installasjon slik Nicolas de Oliveira redegjør for kategorien, som en interaksjon mellom ting og deres kontekst, er i aller høyeste grad til stede i *It would be nice to do something political*. I tillegg gis betrakteren en fremtredende posisjon, ved å inviteres inn i verket som uvitende deltakere. For å drive denne kategoriseringen ett skritt videre vil jeg derfor hevde at begrepet performance-installasjon vil være det mest dekkende begrepet på dette verket. Verket *It would be nice to do something political* overskrider så mange etablerte grenser og sjangere, og befinner seg i et særegent grenseland i spennet mellom illusjon og virkelighet.

I de to andre verkene er Goksøyr og Martens sitt forhold til betrakterne mer knyttet til teatrets måte å forholde seg til publikum på. Betrakterne inviteres til å overvære en forestilling. I disse verkene er det ikke naturlig med en interaksjon. Publikum er passive betraktere. Det har aldri vært noe poeng, i følge Toril, å bryte teatrets konvensjoner når det gjelder publikums forhold til scenen. Det står ikke i sentrum for hva Goksøyr og Martens har lyst til å utforske, og er i

følge Toril et veldig utprøvet område. Det fri scenekunstheltet var, i følge henne, svært opptatt av dette på 80-tallet. Innholdet i den politiske saken de ønsker å rette fokus mot står mye sterkere, det er her fokus ligger i Goksøyr og Martens sine arbeider, i følge Toril.¹²⁹

I møte med dagens samtidskunstscene er det helt nødvendig å bevisstgjøre seg hvilken kontrakt som inngås i møtet mellom kunst og betraktersubjekt. Jeg vil påstå at det som skiller billedkunstheltet og teaterfeltet sterkest fra hverandre er nettopp hvordan billedkunstheltet har gjort en dreining mot en relasjonell estetikk der betrakteren inkluderes i kunstproduksjonen på en mer demokratisk måte. Bourriaud uttrykker at:

”Kunst er en møtetilstand”¹³⁰

Han fremstiller teateret som et sted hvor små kollektiver samles foran entydige bilder, der man ikke kommenterer det man ser, fordi diskusjonen foregår etter forestillingen. Videre vektlegger han hvordan samtidskunsten er et åsted for spesifikk sosial produksjon og hvordan kunstverket representerer et sosialt (mellom)rom. Bourriaud uttrykker det slik:

”Begrepet (mellom)rom ble brukt av Karl Marx for å beskrive utvekslingsamfunn som unnslipper den kapitalistiske økonomien fordi de er fritatt fra loven om profitt:byttehandel, tapsalg, selvforsyningsproduksjon, os. (Mellom)rommet er et rom av menneskelige relasjoner som, selv om det føyer seg mer eller mindre harmonisk og åpent inn i det globale systemet, forslår andre muligheter for utveksling enn de som er virksomme i dette systemet... Samtidskunsten utvikler rett og slett et politisk prosjekt når den trenger inn i den relasjonelle sfæren og problematiserer den.”¹³¹

¹²⁹ Intervju Toril, op. cit. s. 21

¹³⁰ Bourriaud, Nicolas: Relasjonell estetikk, Pax Forlag, pax – artes, Oslo, 2007, s. 23

¹³¹ Ibid s. 20-21

DEL IV Oppsummering

1. Kunstneriske strategier i Goksøyr og Martens arbeider

Å foreta en dramaturgisk analyse basert på bestanddelene tid, rom, kropp og tekst på verkene *Will you be there?*, *Askepott* og *It would be nice to do something political* er på mange måter en verdifull fremgangsmåte. Ved å ta utgangspunkt i disse kategoriene har analysen kastet lys over flere essensielle sider ved verkene. Den største utfordringen knyttet til analysen oppstod når kategorien kropp skulle analyseres. I denne kategorien inkluderer ikke Svein Gladsø publikum/betrakter. I møte med mye performativ kunst vil man måtte utvide kategorien til også å inkludere betrakteren. En annen utfordring jeg støtte på, oppstod i møte med verket *Will you be there?* Jeg har selv ikke sett verket og dermed var det vanskelig å finne tilstrekkelig dokumentasjon av produksjonen foruten lysbilder vist av kunstnerne, enkelte fotografier og avis- og magasin artikler. Her måtte jeg i stor grad stole på kunstnernes fremstilling av begivenheten. Siden det var mange år siden den fant sted, var det enkelte momenter de selv var usikre på. I analysen av *It would be nice to do something political* var det spesielt verdifullt å benytte seg av en slik dramaturgisk analyse, fordi grunnelementene tilsynelatende lå mer skjult. Det viste seg på tross av dette å være en verdifull fremgangsmåte selv om bestanddelene var mindre eksplisitte, og ikke så tydelig eksponert, sammenlignet med for eksempel *Askepott*. Alle bestanddelene var også her i aller høyeste grad tilstede. Kategoriene tid, rom, kropp og tekst var likevel tydelig artikulert også i dette verket, bare i mye mindre skala og brukt på en annen måte.

I en oppsummering av problemstillingen knyttet til hvordan de dramaturgiske bestanddelene tid, rom, kropp og tekst fremtrer i Goksøyr og Martens arbeider, blir det for meg viktig å påpeke hvordan de teatraliserer og iscenesetter tiden og rommet i alle tre verkene. Kroppen og teksten er primært knyttet til det virkelighetsnære, som de selv kaller for det dokumentariske. Det politiske er uttrykt primært igjennom kroppen og teksten i verkene deres. Ellers kan man hevde at det fysiske rommet er gjenstand for, i større eller mindre grad, en politisk aksjon i verkene. I møte med kategoriene tid, rom, kropp og tekst har det åpenbart seg et tredje nivå, foruten fiksjonen på den ene siden og virkeligheten på den andre siden, eksisterer det jeg har valgt å kalle det virkelighetsnære nivå. Mange av deres kunstneriske strategier befinner seg midt i mellom de to ytterpunktene, fiksjon og virkelighet. Dermed har det i møte med deres arbeider vært naturlig å benytte begrepet virkelighetsnærhet. Det er riktigere å snakke om tre tidsnivåer i Goksøyr og Martens sine arbeider, den sanne tiden, fiksjonens tid/iscenesatt tid og

den virkelighetsnære tiden. Det er også naturlig å snakke om tre nivåer av fremstilling av kroppen; den virkelige kroppen, den fiktive kroppen og den virkelighetsnære kroppen. Det samme gjelder for rommet: det reelle rommet, fiksjonsrommet og det virkelighetsnære rommet. Teksten kan analyseres som dokumentarisk, som fiktiv og som virkelighetsnær.

Ved å snakke om tre nivåer, der det virkelighetsnære er mellom fiksjon og virkelighet, er det selvfølgelig viktig å påpeke at dette er en forenkling, slik som enhver kategorisering er. Derfor er det viktig å påpeke at fiksjon, virkelighet og det virkelighetsnære ikke er fastlåste størrelser i Goksøyr og Martens sine arbeider. Overgangen mellom disse er glidende og kan overlappe hverandre. Ulike oppfatninger om hvor virkeligheten ligger, hvem sin virkelighetsoppfattning som presenteres, blir dermed også en del av Goksøyr og Martens kunstneriske strategier.

En dramaturgisk analyse som baserer seg på tid, rom, kropp og tekst har vist seg verdifull som et utgangspunkt i møte med Goksøyr og Martens kunst. Fordi verkene alltid foregår over en definert tidsperiode i et fysisk rom, og fordi de alltid inkluderer aktører og tilskuere. Tekst er i ulik grad også til stede i alle verkene. At en slik analyse er anvendbar i møte med annen performancekunst, vil jeg være fristet til å antyde. Det ville være interessant om lignende dramaturgiske analyser ble brukt på annen performativ kunst, og også på andre billedkunstlige og performative verker, for å se om dette kan være en anvendelig metode for analyse av verk i denne kategorien. Her vil jeg oppfordre til mer forskning. De dramaturgiske analysene slik de fremstår i denne oppgaven er preget av en systematisk/skjematisk fremstilling. En av årsakene er oppgavens begrensede omfang og undertegnede ambisjoner om å også inkludere en genetisk analyse i oppgaven. Det må også presiseres at graden av de ulike bestanddelenes betydning varierer sterkt fra verk til verk. Ofte er en kategori mer fremtredende enn de andre. Hvis en eller flere av disse bestanddelene ikke er tilstede i et verk, løses dette ved at man utelukker denne, slik også Gladsø antyder. At enkelte verk betoner en bestanddel meget sterk og ikke andre, er dermed ikke noe problem i en slik analyse.

Skal en slik analyse være anvendbar, ikke bare på performancekunst, men i en analyse av for eksempel installasjonskunst, vil man måtte foreta noen justeringer. Skal begrepet kropp benyttes i en slik analyse, kan man muligens utvide begrepet til å gjelde verkskroppen; om alle objekter som et verk består av. Dermed er det i denne sammenheng snakk om en verkskropp som inkluderer alle de fysiske elementene og materialene som tas i bruk. For å få

til det vil nok kroppen i en slik analyse dreie seg vekk fra å handle om levende aktører som opptrer foran et publikum til å dreie seg om publikum og betrakterens kropp. Betrakteren som hovedperson og aktør. Ellers vil jo alle de fire grunnelementene: tid, rom, kropp og tekst (i større eller mindre grad, men det er som regel i alle fall en tekstbasert tittel) også være primære størrelser i de fleste installasjoner. Det ville være interessant å se mer forskning på dette området.

Det er også verdt å påpeke at kunstnerne selv er svært bevisst på hvordan de presenterer og promoterer seg selv og sine verk; som politiske, teatrale og dokumentariske. En slik tydelig og eksplisitt uttalt bevissthet om promotering må kunne sies å være et ledd i deres kunstneriske og mediale strategier¹³². Gjennom den dramaturgiske analysen har jeg også fått kartlagt disse aspektene ved deres arbeider.

I denne sammenhengen er det viktig å understreke hvordan det politiske tydelig kommer til uttrykk i Goksøyr og Martens sin kunst. Det teatrale trer også tydelig frem i verkene. Det dokumentariske er et begrep det i langt større grad er problematisk å benytte i møte med deres kunst, fordi den er en form for iscenesatt dokumentarisme. Det dokumentariske er en kategori som ikke like eksplisitt kommer til uttrykk i verkene deres, slik jeg ser det. Med dette som utgangspunkt og på bakgrunn av tidligere redegjørelse vil jeg hevde at deres kunstneriske strategier reelt sett er politiske, teatrale og virkelighetsnære.

2. Verkenes tilkomsthistorie

En genetisk analyse har vært et verdifullt møte med Goksøyr og Martens sine arbeider, fordi man har fått et innblikk i verkenes tilblivelseshistorie. Analysen har også tydeliggjort en bevissthet knyttet til den konseptuelle tenkningen som ligger bak arbeidene. Det er viktig å presisere at en slik tilnærming ikke nødvendigvis gir et riktig bilde av hvordan verket fremstår for en betrakter. En slik analyse kan like fullt være interessant sett i et kunsthistorisk lys fordi det synliggjør og gir et innblikk i hvordan Goksøyr og Martens jobber. Det å få kartlagt hvilke ytre forhold som er styrende, og hvordan disse omstendighetene er med på å forme tilblivelsen av kunstverene, har også vært en viktig del av analysen. Ragnar Josephson sin innsats på denne typen kunsthistorisk forskning har vært til inspirasjon, men hans

¹³² Camilla Martens omtaler disse strategiene som en lek med kommersielle og banale salgstriks. Der de benytter seg av tre headlines slik som politikere har for å "selge" sitt produkt, og fordi det tydeliggjør hva Goksøyr og Martens holder på med. Videre poengterer hun at det ikke er vannlig for kunstnere å bruke en slik strategi. Disse strategiene ble valgt ikke primært fordi de var "catchy" men fordi de følge Camilla representerer tre plan i deres arbeid som kunstnerne interesserer seg for og kan noe om. (kilde: Intervju med Camilla 22. mars 2007, s. 4)

begrepsapparat viste seg lite anvendbar på denne typen konseptuell og performativ kunst. Utfordringen knyttet til en genetisk analyse samtidens performative kunstpraksiser dreier seg om at det kan være vanskelig å oppdrive tilstrekkelig dokumentasjon om tilblivelsesprosessen. Det beste utgangspunktet kan i enkelte tilfeller være en dialog eller et intervju med kunstnerne selv, slik jeg har vurdert i tilfellet Goksøyr og Martens. Da reiser det seg uunngåelig en rekke metodologiske problemer. Kan man stole på kunstnerens utsagn om egen kunst? Når man hele tiden er bevisst at det er kunstnerens tanker som presenteres og at deres utsagn ikke representerer en allmenngyldig sannhet, er dette absolutt en verdifull fremgangsmåte, slik jeg ser det. I møte med nålevende kunstnere er det underlig å ikke benytte seg av den førstehåndsinformasjonen de besitter. Deretter må man, slik en journalist benytter seg av sine kilder, etterprøve ulike uttalelser. Dette gjorde jeg i møte med Goksøyr og Martens ved å intervju oppdragsgivere og arbeidsgivere underveis, samt dobbeltsjekke med offentlige arkiver hva gjelder årsmeldinger, søknader, kontrakter og prosjektbeskrivelser etc.¹³³

En genetisk analyse har vist seg spesielt verdifull i møte med verket *It would be nice to something political*. Analysen åpenbarte verkets lange tilkomsthistorie. Den viser hvordan ideen til verket har fulgt kunstnerne fra 1997/1998, da de først publiserte bildet i kunstmagasinet *Frotté*. Videre gjennom forberedelsene og invitasjonen til performansen *Hva må gjøres?*, der kunstnerne opplevde at de kom i veien for saken de ønsket å formidle, nemlig at USA bombet Serbia våren 1999¹³⁴. Deretter deres konseptuelle tilnærming når de fikk tilbud om å vise et arbeid i Galleri Showcase i Hamburg. Ved å ha kartlagt og dokumentert hele denne prosessen kan vi se hvor lenge kimen til dette verket har fulgt kunstnerne, og hvordan det til slutt ble vist slik vi kjenner det, som *It would be nice to do something political*. Første gang vist i Galleri Showcase i Hamburg, 2002. Gjennom den genetiske analysen dukket det også opp et annet aspekt, der det viste seg at den fotodokumentariske serien *It would be nice to do something political* er et selvstendig kunstnerisk arbeid generert på bakgrunn av selve visningen av verket i Hamburg. Dette peker videre på en interessant tendens knyttet til performancekunst-sjangeren, der hovedverket produserer nye salgbare objekter. En genetisk analyse av *It would be nice to do something political* gav et innblikk i

¹³³ Jeg kunne ha benyttet meg andre kilder, som assistenter, aktører, teknisk personale etc. men siden Goksøyr og Martens ikke benytter seg av assistenter, og fordi det er så mange aktører involvert i verkene deres vurderte jeg en slik tilnærming for alt for omfattende for denne oppgavens rammer. Siden kunstnerne er to, ville også to separate intervjuer fungere.

¹³⁴ Utsagn basert på deres egne uttalelser

hvordan performanceverket ble ”født” og hvordan det ”ynglet” videre i dokumentarisk salgbar form. I møte med de to andre verkene var en genetisk analyse ikke like fruktbar, fordi tilblivelsesprosessen ikke lot seg dokumentere på samme måte. På den andre siden var en genetisk tilnærming også her verdifull fordi det tillot et innblikk i prosessen bak tilblivelsen.

Å forske på kunstneres metodologiske tilnærming burde etter min mening være en mer prioritert beskjeftigelse for kunsthistorikere, spesielt rettet mot samtidige kunstpraksiser. Mange teoretikere har pekt på kunstens dreining mot det performative. Når kunst defineres som performativ synliggjøres et helt nytt område knyttet til genetiske analyser. Slike analyser som har sitt utgangspunkt i en ikke-objektifisert og ikke-tingliggjort kunst, må benytte seg av nye metoder for å synliggjøre og kartlegge verkens tilblivelsesprosess. I møte med denne type kunst har man ikke mulighet til å studere skisser etc. på samme måte som Ragnar Josephson gjorde i møte med malerkunsten. Her ligger det er stort felt som venter på å bli grepet fatt i; genetiske studier knyttet til en rekke av samtidens kunstpraksiser. Siden utviklingen skjer raskt og teknologien stadig er i endring, ligger det en stor utfordring for kunsthistorikere på dette feltet. Det som var en rådende teknisk mulighet for enkelte kunstnere for få år siden, er i enkelte tilfeller allerede historie i dag. En fordypning i kunstneres skapelsesakt og arbeidsprosess er viktig også i våre dager. Rammene rundt verkene er ytterst styrende, der pengebevilgninger og offentlig formulerte satsningsområder kan være med på å forme tilblivelsen av kunstverket. Oppdragsgivere er ofte med på å legge føringer for uttrykket kunsten får. Store bevilgningene skjer ofte gjennom staten, og man kan dermed hevde at staten i mange tilfeller er oppdragsgiverne. En interesse for et kunstverks prosessuelle forløp og en interesse for en dokumentasjon på denne, samt en generell interesse for verkens tilblivelsesprosess burde etter min mening være et større interessefelt for kunsthistorikere enn det er i dag.

3. Goksøyr og Martens kunstform - installasjonskunst, teater, performanceteater eller performancekunst?

Når jeg nærmer meg en endelig konklusjon knyttet til definisjonene omkring Goksøyr og Martens sin kunstform, ønsker jeg også å se kritisk på mitt eget prosjekt. Fordi dette er et felt og en kunstform som gjør motstand mot definisjoner og motsetter seg begrensninger som forventes i en akademisk struktur som denne oppgaven bestreber. På tross av selvkritikken vil jeg gjøre et forsøk på å oppsummere, uten å volde den sammensatte og komplekse kunsten for stor skade.

Selv uttrykker Toril Goksøyr at begrepet forestilling er et nøytralt begrep sammenlignet med begrepene performancekunst og teater, det legger ikke på samme måte føringer i forhold til hvilket felt de arbeider i. Gjennom en analytisk beskrivelse, dramaturgisk analyse og til slutt en genetisk analyse levner det liten tvil om at Goksøyr og Martens har sterke røtter i performancekunst- tradisjonen slik den fremstilles hos RoseLee Goldberg. *Will You be there?* er et godt eksempel på slik performancekunst. I arbeidet som ble gjort på Nationalteatret var teatraliteten, slik Josette Féral redegjør for den, så sterkt representert at det er i denne sammenheng naturlig å snakke om en teaterforestilling. En teaterforestilling som har sine røtter knyttet til performanceteater-tradisjonen, og performancekunsten. Verket *It would be nice to do something political*, slik jeg ser det, lar seg best betegne som en performance-installasjon. Ved å bruke dette begrepet vektlegges sider ved verket som knytter det til en billedkunstlig tradisjon. Videre er det i denne sammenheng viktig å påpeke at verket tar skrittet vekk fra performancekunsten og inn i installasjonskunsten, ved å gjøre publikum til en av hovedaktørene. Goksøyr og Martens knytter med dette verket dermed sterke bånd til billedkunstfeltet, noe som ytterligere forsterkes ved at verket er et av kunstverkene som skal representere Norge på Venezia-biennalen 2007. Det kan hevdes at *It would be nice to do something political* er politisk gateteater. Det er et begrep jeg allikevel ikke uten videre aksepterer i denne sammenheng fordi det ikke oppleves som særlig teatralt selv om det er iscenesatt. At det politiske er eksplisitt og at det skjer på gaten er åpenbar. Men at det er teater er jeg uenig i fordi det teatrale er så underordnet, og fordi publikum ikke nødvendigvis er kjent med at det eksisterer en publikumskontrakt. Iscenesettelsen er ”undercover” og åpner dermed ikke opp for en teatral forståelsesramme. Det er etter min mening mest nærliggende å kalle det en performance-installasjon.

Et annet moment det er viktig å få frem når grensesnittet mellom teater og billedkunst skal diskuteres knyttet til Goksøyr og Martens sin kunst, er hvilken rolle kunstnerne innehar. Som nevnt tidligere er det liten tvil om at Goksøyr og Martens er billedkunstnere. Det som bør legges til er at de også i enkelte tilfeller jobber som teaterregissører. Dette er to forskjellige måter å jobbe på, å tenke på og tilnærme seg et kunstnerisk uttrykk på. Som teaterregissør og som billedkunstner forholder en seg til ulike rammevilkår innen henholdsvis teaterfeltet og billedkunstfeltet. Som jeg har redegjort for vil jeg understreke at det ikke er riktig å kalle Goksøyr og Martens billedkunstnere når de jobber på Nationalteatret. Jeg vil videre antyde at enkelte billedkunstnere vil oppleve det å være kunstnerisk leder for en produksjon i møte

med en tung teaterinstitusjon som Nationaltheatret, som vanskelig. Fordi vedkommende ikke vil kunne opprettholde den samme form for kunstnerisk frihet som han eller hun er vant med fra billedkunstfeltet. I en slik sammenheng er de underlagt teatrets rammevilkår og konvensjonelle tradisjoner. Et institusjonsteater har så sterke tradisjoner at det å virkelig utfordre eller å bryte totalt med den etablerte teaterestetikk er vanskelig. En annen årsak til at den kunstneriske friheten vil oppleves begrensende er fordi det radikale uttrykket har sterkere levekår innen billedkunst enn innenfor for eksempel teaterfeltet¹³⁵. Det ville i denne sammenheng være interessant å fordype seg ytterligere i denne problematikken noe rammene for oppgaven ikke tillot.

Et annet definitivt skille mellom teater og billedkunst er de respektives omgangen med betrakteren. Teateret og dets publikumskontakt er tradisjonelt sett fundert på en stilletende avtale om at publikum er invitert til å kikke på og overvære en begivenhet som presenteres for dem, og eventuelt delta på anviste premisser. Denne kontrakten kan utfordres og publikum blir enkelte ganger deltakende, de inviteres inn i forestillingen på besøk. Dette skiller teateret fra installasjonskunsten som vender dette på hodet, der betrakteren ofte blir til en hovedperson og aktør. Goksøyr og Martens understreker at det å utforske publikum sin rolle er uinteressant for dem. Saken er alltid i fokus i deres arbeider. Med et slikt utsagn knytter de seg med sterke bånd til performancekunsten og performanceteatret og tar et skritt vekk fra installasjonskunsten.

På bakgrunn av denne analysen vil man kunne hevde at samarbeidet med Nationaltheatret vil styrke Goksøyr og Martens rolle som teaterregissører, som benytter seg av kunstneriske grep hentet fra performancekunst-tradisjonen og performanceteater-tradisjonen. Slik mange teaterregissører i våre dager jobber, der ulik grad av fiksjon, politikk og episke grep og/eller virkelighetsnærhet er styrende kunstneriske strategier. Når Goksøyr og Martens arbeider som billedkunstnere innen billedkunstfeltet har de langt større mulighet til å være mer radikale fordi de bruker mennesker (kropper) som ready-mades og teatraliserer og iscenesetter gallerirommet i stor skala. Det er også interessant å se på tiden som kategori i produksjonen *It would be nice to do something political*, der betrakteren er mer fristilt i forhold til hvor mye tid vedkommende ønsker å bruke i møte med verket. Slik skiller dette verket seg markant fra de andre verkene. Tilskuerne er i dette verket inkludert som en av hovedaktørene. Jeg vil

¹³⁵ Som redegjort for tidligere, på bakgrunn i Dag Sveen sin utredning på feltet

videre hevde at de teatrale, iscenesatte grepene er spennende når de presenteres på billedkunstens arena, fordi det teatrale i så lang tid har hatt en lav status innen billedkunsten. Når Goksøyr og Martens fremmer teatraliteten som en så gjennomgripende kunstnerisk strategi i sin billedkunst, er det unikt. Uansett hvilket begrep en ønsker å bruke på dette verket, og deres kunst som sådan, ligger deres kunst og vipper i grensesnitt mellom teater og billedkunst, i mellom teatralitet, fiksjon og virkelighet. Til syvende og sist er det visningsstedet de velger (eller som velger dem) som avgjør hvilket begrep vi skal benytte på deres kunstform, og om det er teater eller billedkunst.

Appendiks

1. Liste over produksjoner:

- 2007 *It would be nice to do something political*, Vennezia-biennalen, Vennezia
- 2006 *Villanden*, Nationaltheateret, Torshovteatret, Oslo
- 2006 *It would be nice to do something political*, 47 th October Salon – *Art, Life & Confusion*, Beograd, 29. September – medio november
- 2005 *Valgplakat*, Morgenbladet 9. september - *Fritt Frem*¹³⁶, Oslo
- 2004 *Askepott*, Nationaltheateret, Torshovteatret, Oslo, 17. april – 15. mai
- 2004 *Ce serait bien de faire quelque chose de politique*, Festival D'Avignon, Avignon, 2-28 juli
- 2004 *Bed Piece*, Schaubühne FIND (Festival for International New Drama), Berlin
- 2003 *Trollet og fiskerjenta*, Fotogalleriet, Oslo, separatutstilling.
- 2003 *Bed Piece*, Riksutstillinger- *Kunst til folket*, Bergen/ Oslo/ Tromsø/ Arendal
- 2003 *Folk på Bolga*, Nordland Fylkeskommune – Kunst i Nordland, Bolga
- 2002 *It would be nice to do something political*, Showcase, Hamburg
- 2002 *Biografi*, Nationaltheatret, Oslo
- 2001 *Will you be there?* Kunstnerne Hus, Oslo
- 2001 *Fall*, Stenersenmuseet, Oslo
- 2000 *Hele havet stormer*, Galleri 54, Gøteborg
- 2000 *Because you are rich!*, München
- 1999 *Dobbelkonsert*, Forum for samtidskunst
- 1999 *Den store premieren*, Museet for samtidskunst, Oslo
- 1998 *Hva må gjøres?*, UKS, Oslo
- 1998 *Gode ønsker*, Bislet Bruktmarked, Oslo
- 1998 *Prosjekt for Frotté – Goksøyr/Martens Salong*, Frotté – magasin om klær, kunst, design og foto, nr. 1 september, Trondheim
- 1997 *Offentlig Toalett*, Galleri 21:25, Oslo

¹³⁶ Fritt Frem er Morgenbladets utstillingsrom. En gang i måneden blir to blanke sider gitt til en kunstner eller et kunstprosjekt, i følge avisen.

2. Bibliografi

Bently, Eric: *The Life of the Drama*, Methuen, London, 1965

Bently, Eric: *The Theory of the Modern Stage*, Penguin Books, London, 1992

Carlson, Marvin: *Performance: a critical introduction*, Routledge, London/New York, 1996

Bourriaud, Nicolas: *Relasjonell estetikk*, Pax Forlag - pax artes, Oslo, 2007

Bürger, Peter: *The Theory of The Avant-Garde*, Manchester: Theory and History of Literature, Volume 4, Manchester University Press, Manchester, 1984

Christoffersen, Exe: *Dramaturgisk Analyse – en antologi*, Christoffersen, Kjølnær, Szatkowski, Århus: Institutt for dramaturgi, Århus, 1989

Foster, Hal: *The Return of the Real*, The MIT press, Cambridge, Massachusetts & London, 1997

Fried, Michael: *Absorption and Theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1980

Goldberg, Rose Lee: *Laurie Anderson*, Abrams Books, New York, 2000

Goldberg, Rose Lee: *Performance Art - from futurism to the present*, Harry N. Abrams, New York, 1988.

Goldberg, Rose Lee, *Performance Art – Live art since the 60s*, Thames and Hudson, London, 1998

Gladso, Svein, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Anabella Skagen: *Dramaturgi - Forestillinger om teater*, Universitetsforlaget, Oslo, 2005

Hanssen, Tina Elisabeth Rigby: *Fra performance til installasjon – en diskusjon av Mona Hatoums installasjonskunst i lys av tidligere performancearbeid*, Hovedoppgave i kunsthistorie, UIO, Oslo, vår 2004

Jones, Amelia: *Body Art - performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

Josephson, Ragnar: *Konstverkets Födelse*, Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm, 1940

Kvale, Steinar: *Det kvalitative forskningsintervju*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 2006

Nygaard, Jon: *Teatrets historie i Europa Del 3 - Teatret i vårt århundre*, Spillerom, Oslo, 1993

Oliveira, Nicolas de: *installation art in the new millennium – the empire of the senses*, Thames and Hudson, London, 2003

Oliveira, Nicolas de: *Installation Art*, Thames and Hudson, London, 1994

Popper, Frank: *Art of the Electronic Age*, Thames and Hudson, London, 1993

Reiss, Julia H.: *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, 2001

Sayre, Henry M: *The Object of performance: the American avant-garde since 1970*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.

Schechner, Richard: *Performance Theory*, Routledge, London/New York, 1994

Seltun, Kristian: *Avantgarden og det performative – dramaturgiske strategier i et postmoderne teater*, Hovedoppgave I teatervitenskap, UIB, Bergen, 1997

Sveen, Dag: *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Pax Forlag, Oslo, 1995

2.2 Artikler, tidsskrifter, utstillingskataloger og teaterprogrammer:

Berg, Ine Therese, "Andevariasjoner", *Norsk Shakespeatre og Teater Tidsskrift*, nr. 3-4, Oslo, 2006

Brandtzæg, Kari J.: "Scener fra virkeligheten", *Kunst*, nr. 2, Oslo, 2002

Féral, Josette: "Teatralitet, En undersøkelse av det teatrale språkets egenart", *3t – Tidsskrift for teori og teater*, nr. 2, Bergen, 1997 ("La théâtralité, Recherche sur la spécificité du langage théâtral", *Poétique:Revue de Théorie et d'Analyse littéraire*, Vol. 19, nr.75,1988.)

Fieldseth, Melanie, Jon Refsdal Moe og Marie Nerland (red.): "Goksøyr & Martens", *3t – Tidsskrift for teori og teater*, nr. 15-16, Bergen, 2004

Fried, Michael: "Art and objecthood" i *Art in Theory 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, USA, 2003

Hansen, Tone (red.): *Prosjekt for Frotté – Goksøyr/Martens Salong*, Frotté – magasin om klær, kunst, design og foto, nr. 1 september, Trondheim, 1998

Korslund, Kjetil: "Kunst til folket – Riksutstillinger 50 år", *Kunst*, nr. 4, Oslo, 2003

Krauss, Rosalind: "The Originality of the Avant-Garde", *Art in Theory 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, USA, 2003

Kroksnes, Andrea (red.): *Fantastisk Politikk – kunst i turbulente tider*, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, 2006

Lehmann, Niels: "Teater som ubekymret tilbudsæstetikk. The Wooster Group som eksempel" i *Det forskudte, Æstetikkstudier I*, Red. Morten Kyndrup og Carsten Madsen, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, 1995

Lund, Elise: "Biografi av Goksøyr/Martens SALONG", *National – vår 2002*, Oslo, 2002 (Nationalteatrets tidsskrift)

Tronstad, Ragnhild, "Et rom og en intensjon, takk! – Om tilskuerrollens teatralitet: intervju med Josette Féral", *3t – Tidsskrift for teori og teater*, nr. 2, Bergen, 1997

Tretvoll, Halvor Finess, "Kunst for politikkens skyld?", *Ny Tid*, 13.09.03, Oslo, 2003

Tverbakk, Per Gunnar: *Bolga*, Nordland Fylkeskommune, Kunst i Nordland – Kunstneriske forstyrrelser, Bodø, 2003

2.2 Avisartikler:

Maaland, Borghild: *En villand – i samtiden*, VG, 14.08.06

Rygg, Elisabeth, *Annerledes og rørende Askepott*, Aftenposten, 19.04.04

Bugge, Erle Mostue: *Askepott på to plan*, Aftenaften, 14.04.04

Christiansen, Ann: *Gir et spark til billedkunsten*, Aftenposten, 04.02.07

Helvig, Julie: *Askepott møter virkeligheten*, Aftenposten, 14.04.04

Grande, Toril: *Prinsessene på Torshov*, Dagbladet, 03.04.04

Kokkin, Jan: *Slapp dokumentasjon*, Morgenbladet, 17.10.03

Tønder, Finn Bjørn, *Lille Kjell Magne til folket*, Bergens Tidene, 05.08.03

Hiorth, Susanne Hedemann: *Sceneskifte*, Morgenbladet, 07.02.03

Indahl, Grete: *Setter teatret på spill*, 23.02.02

Rygg, Elisabeth: *Gøyalt stunt-teater*, Aftenposten, 22.02.02

Kristiansen, Sol: *Journalister i rampelyset*, Aftenposten Aften, 20.02.02

Wold, Bendik og Nils-Øivind Haagenen, *Virkeligheten kommer!*, Klassekampen, 20.07.02

Vik, Siss: *Nesten sann iscenesettelse*, Morgenbladet, 19.07.02

Fantoft, Sissel: *Norske kunstnere stiller ut seg selv*, Dagbladet. 01.07.02

Kristiansen, Sol: *"Biografi" har premiere 20. februar*, Aftenposten Aften, 14.02.02

Nilsson, Linda Lund: *Svabø til Scenen*, Dagbladet, 11.02.02

Haagenen, Nils-Øivind: *Virkelighetseffekten*, Klassekampen 19.01.02

Gran, Anne-Britt: *Ropet om virkelighet*, Morgenbladet 14.02.01

2.3 Oppslagsverk:

Arntzen, Knut Ove (red. et. alt.): Kunnskapsforlagets Teater og Film leksikon, Kunnskapsforlaget, Oslo, 1991

Dahl, Hans Fredrik (red. et. alt.): Pax Leksikon, Pax Forlag, Oslo, 1978-1981

Kennedy, Dennis (red): The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance, volume 1 A-L, Oxford University Press, Oxford, 2003

Furnesvik, Eivind: *Forbigående følelser*, Norsk Kunstårbok nr. 2, 2002

2.4 Web og offentlige dokumenter:

Larsen, IdaLou: *En viktig teateraften*, www.scenekunst.no, 21.04.04

Helvig, Julie: *Askepott møter virkeligheten*, www.oslopuls.no / Aftenposten, 14.04.04

Brandtzæg, Kari J.: *Bilder fra Bolga*, www.kunstinordland.no, 2003

Moe, Jon Refsdal: *Søsken på Guds jord*, www.kunstkritikk.no, 17.10.03

www.benjaminsminnefond.no

Norsk Kulturråd: *Norsk kulturråd - årsmelding 2004*, Fetetyper, Oslo, 2005

Nasjonaltheatret: *Nationaltheateret - årsberetning 2004*, Nationaltheatret, Oslo, 2005

Kunstnernes Hus: *Kunstnernes Hus – årsberetning 2001*, Kunstnernes Hus, Oslo, 2002

Norsk Kulturråd: søknader om prosjektstøtte, prosjektbeskrivelser, samarbeidsavtaler og lignende, Oslo, 2003-2007

2.5 Manuskript:

Askepott – en forestilling av Goksøyr og Martens, Nasjonaltheateret, 2004

2.6 Intervjuer:

Norsk Skuespillersenter: Workshop / Åpen prøve med Goksøyr og Martens, 6. desember, 2006

Intervju med Toril Goksøyr 9. februar 2007, ble tatt opp på minidisk ca. 80 min, og så transkribert, ca. 47 sider

Intervju med Camilla Martens 22. mars 2007, ble tatt opp på minidisk ca. 50 min. og så transkribert, ca. 19 sider

samtale med Inghild Karlsen på telefon 16. mars 2007

samtale med Per Gunnar Tverbakk på telefon 30. april 2007